

Université de Montréal

Mezura :
survivance des troubadours dans *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud

par Manon Plante

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maître ès arts
en littératures de langue française

Août 2017

© Manon Plante, 2017

Résumé

Ce mémoire explore la parenté qui existe entre le principe poétique de *mezura* (résistance à l'éros mélancolique) élaboré par les troubadours et l'expression du deuil présente dans *Quelque chose noir* (1986) de Jacques Roubaud. Le premier chapitre vise à cerner comment le rapport aux photographies laissées par Alix Cléo Roubaud, photographe et épouse décédée du poète, mobilise un imaginaire mélancolique propre à l'univers des troubadours. On verra que la contemplation des images permet d'enclencher la mise en mémoire de la disparue. Le deuxième chapitre s'intéresse au dialogue impossible, conçu en termes d'écriture autant que d'oralité, entretenu avec la défunte à travers la reprise de fragments du journal intime d'Alix Cléo Roubaud. En faisant de l'espace poétique un lieu mémoriel, l'inexprimable du deuil se fait paradoxalement source de transmission. Enfin, le dernier chapitre explore les liens qui unissent la structure formelle de *Quelque chose noir* et la forme médiévale du *partimen*, plus particulièrement de la « Tenson du néant ». Afin de nommer le rien, la disparition, Roubaud convoque une vaste mémoire littéraire organisée autour des principes du *trobar*. Ce sont les apories, les tensions maintenues entre des pôles contradictoires, explorées dans chacun des chapitres qui apparentent le dit du deuil à la *mezura* médiévale, lutte des poètes contre le « néant d'amour ».

Mots-clés : poésie française du XX^e siècle ; Jacques Roubaud ; troubadours ; deuil ; survivance ; mémoire ; psychanalyse

Abstract

*This M. A. thesis explores the link between the poetic principle of mezura (resistance to melancholic erosion) elaborated by the troubadours and the expression of mourning presented in Jacques Roubaud's *Quelque chose noir* (1986). The first chapter aims at identifying how the relation to the photographs left by Alix Cléo Roubaud, photographer and deceased wife of the poet, mobilizes a melancholic imagination peculiar to the universe of the troubadours. It will be seen that the contemplation of the images makes it possible to initiate the memory of the disappeared. The second chapter examines the impossible dialogue, conceived in terms of writing as much as of orality, maintained with the deceased through the reprise of fragments of the diary of Alix Cléo Roubaud. By making poetic space a memorial place, the inexpressible of mourning is paradoxically a source of transmission. Finally, the last chapter explores the links between the formal structure of *Quelque chose noir* and the medieval form of the partimen, more particularly the "Tenson du néant". In order to name the nothing, the disappearance, Roubaud convenes a vast literary memory organized around the principles of the trobar. These are the aporias, the tensions maintained between contradictory poles, explored in each of the chapters that relate the said of mourning to the medieval mezura, struggle of the poets against the "nothingness of love".*

Keywords : french poetry of XXth century ; Jacques Roubaud ; troubadours ; mourning ; survivance ; memory ; psychoanalysis

Table des matières

Remerciements	p. 6
Introduction.	
Là où le « soleil s' espan » : le trobar et le deuil	p. 7
Survivance : les temps du symptôme	p. 10
L'ombilic du rêve : les troubadours	p. 11
Survivances : le tout, le rien	p. 17
Chapitre I.	
L'amour de l'image : pétrification et circulation	p. 24
Tristan : le comble de l'absence	p. 26
Tristan et le tombeau de la jouissance	p. 30
Galehaut ou la voie des reliques	p. 36
Lancelot : la mémoire plutôt que la mélancolie	p. 42
Chapitre II.	
De la chambre du baiser à la chambre des voix	p. 47
La mémoire et le « non-non-vers »	p. 48
La troisième mémoire et l'oralité	p. 52
Voix et imprégnation	p. 55
Les voix d'un « je »	p. 60
La voix : du cri à la répétition	p. 68
Chapitre III.	
Néant d'amour, somme littéraire	p. 74
Le réseau d'allusions de « La tenson du néant »	p. 77
La sextine de loin	p. 84
L'absence de rimes : la neuvine <i>dissoluta</i>	p. 88
La neuvine : d'Arnaut Daniel à Gertrude Stein	p. 91
La <i>tornada</i> et la mise en paysage	p. 96
Conclusion.	
Une bobine, un fil, un tombeau	p. 103
Annexe	p. 112
« La tenson du néant »	p. 112
« Le vers de dreit nien »	p. 114
« No sai que s'es »	p. 116
Bibliographie	p. 118

*À Henri,
petit homme que je regarde grandir
avec un étonnement sans cesse renouvelé*

Remerciements

Toute ma reconnaissance va à Marie-Pascale Huglo qui a offert l'asile à mes papillons de nuit, pensées errantes qui menacent toujours de se brûler. La patience de ses lectures et relectures, sa bienveillante distance m'ont permis de fixer un instant l'état d'une pensée, bien que, comme elle me le disait, « je n'en aurai jamais fini avec ça ».

Merci à mes étudiants du Cégep de Saint-Laurent, ceux de la formation générale comme ceux du programme de littérature. Vous m'avez redonné une voix et m'avez appris à parler depuis moi-même. Merci de faire mentir de session en session le cynisme que l'on peut entretenir à l'égard de votre jeunesse.

Que soient aussi salués les amis, les collègues, Sara Danièle Bélanger Michaud, Jean-François Bourgeault, Marie-France Bujold, Brigitte Faivre-Duboz et Mathieu Teasdale, qui m'ont donné assez de confiance pour me lancer à l'exact même lieu où j'avais plongé plus de dix ans auparavant. Merci tout spécialement à François Dallaire, pour les cartographies partagées et le soutien sans commune mesure, à Guylaine Massoutre, pour sa curiosité effrénée et son sens de la vie rêvante, à Frédérique Bernier de m'avoir tendu la main à ce moment-là. Merci à mes parents, Lucille et Magella, pour leur présence douce et constante.

Merci à Pierre Poulin, malgré tout et parce que.

Et puisque ce mémoire en cache un autre, jamais écrit, toujours inachevé, je tiens à remercier aussi Pierre Nepveu, à qui je dois les instants les plus riches et passionnément mironniens de mon parcours universitaire.

*

Ce mémoire n'aurait jamais pu voir le jour sans l'appui financier du Comité patronal de négociation des collègues du Québec.

Introduction.

Là où le « soleil s'espan » : le trobar et le deuil

Jacques Roubaud dans *Poésie, etcetera : ménage* donne la définition suivante de l'Oulipo, groupe littéraire auquel il appartient : « **L'auteur oulipien est un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir**¹. » En détournant cette phrase, nous pourrions tout aussi bien décrire l'acte de lecture que commandent les œuvres issues de la réflexion oulipienne sur la contrainte : tout lecteur d'une œuvre oulipienne doit reconstruire, puis déconstruire le labyrinthe bâti par l'auteur, dont il n'est pas sûr pour autant de pouvoir sortir. Faisant de son œuvre de poésie et de prose un tout à l'arborescence réglée, Roubaud condamne son lecteur à adopter la posture d'un Pierre Ménard². Afin de comprendre le fonctionnement de l'œuvre, le lecteur doit suivre les fils théoriques, autant du côté de l'histoire des formes poétiques que de la mathématique, déroulés par l'auteur dans ses essais comme dans la colossale entreprise autobiographique désignée par le titre '*le grand incendie de Londres*'³. Fidèle au principe qu'il établit à partir de sa fréquentation des œuvres littéraires médiévales, Roubaud se sert de la prose, d'idées et de fiction, pour éclaircir les tensions qui traversent un autre genre, la poésie. En plus de devoir constamment réinscrire l'œuvre poétique dans le tout organique duquel elle se détache, le lecteur de la poésie roubaldienne se voit imposer des

¹ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, « Versus », 1995, p. 209. À moins d'indications contraires, l'usage des caractères gras, de l'italique ou des soulignements dans les citations est de Jacques Roubaud.

² Jean-François Puff situe d'ailleurs la relation entre la lyre médiévale et ses reprises chez Jacques Roubaud dans le prolongement des enjeux de transposition, de traduction soulevés par la fable borgésienne (voir *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Éditions Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2009, p. 49-67).

³ Jacques Roubaud, '*le grand incendie de Londres*', Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 2009. Nommé ailleurs le *Projet*, '*le grand incendie de Londres*' rassemble sous le même titre les cinq branches du récit autobiographique de Jacques Roubaud, soit *La destruction* (1989), *La boucle* (1993), *Mathématique : (récit)* (1997), *Impératif catégorique* [deuxième partie de la branche 3] (2008), *Poésie :* (2000) et *La bibliothèque de Warburg* (2002).

« mode[s] d'emploi⁴ » stricts, comme à l'orée du tout premier recueil intitulé \mathcal{E} ⁵, qui invite à lire le texte à la fois selon les règles et les coups joués d'une partie de go, selon la théorie mathématique des ensembles et selon les variations de la forme-sonnet. D'emblée, la lecture est orientée dans des voies d'interprétation précises qu'il est difficile de contourner puisqu'elles président à l'organisation du texte. Très souvent, cherchant à comprendre l'élaboration de l'œuvre, le lecteur est amené à remonter ces chemins et ne peut que paraphraser et juxtaposer les concepts mis en relation explicitement par Roubaud lui-même. Il n'y a guère de critique qui échappe à cette dynamique de la répétition et les essais les plus fins – nous pensons, entre autres, au très fouillé *Mémoire de la mémoire* de Jean-François Puff – ne font souvent que reconfigurer, voire réordonner, les passages du labyrinthe.

Nous n'avons nullement la prétention d'échapper à cet effet de redoublement. Bien au contraire, le travail sur le corpus critique, piégé par les constructions roubaldiennes, nous enferme dans la répétition de la répétition, nous impose en quelque sorte d'être la fille de Pierre Ménard. Nous tenterons donc un trajet quelque peu différent, en attrapant l'œuvre par ce à quoi elle résiste farouchement, c'est-à-dire ses rapports à la psychanalyse. Rares sont les commentaires de Roubaud sur les concepts psychanalytiques, et lorsqu'ils ont lieu, ils ont un caractère ironique, un brin badin :

56 Il m'arrive dans certaines circonstances

56 I par exemple quand après une lecture oulipienne, je suis confronté à la question : que faites-vous de l'inconscient ?

57 d'avancer, pour éviter les discussions qui m'inintéressent, deux 'thèses' [:] [...]

58 thèse I ou Non-Inc –

Je n'ai pas d'inconscient. [...]

68 I [...] **thèse Non-R** – Je ne rêve pas ; d'ailleurs

le rêve n'existe pas⁶

⁴ \mathcal{E} , Paris, Gallimard, « Poésie », 1967, p. 7.

⁵ Il s'agit d'un signe mathématique issu de la théorie des ensembles qui signifie « appartenant à ».

⁶ Jacques Roubaud, *Impératif catégorique*, dans 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1197-1198.

Or, maître du principe de contradiction (plutôt que du principe philosophique de non-contradiction), Roubaud est loin de rester étranger aux deux objets psychanalytiques en apparence déniés. La conception du temps développée chez Aby Warburg, historien d'art auquel s'identifie Roubaud⁷, permettra de saisir les affinités entre la forme artistique (ou poétique) et la psychanalyse. Plus particulièrement, nous nous appuyons sur l'interprétation que propose Georges Didi-Huberman, dans son maître essai *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, de la notion de survivance (*Nachleben*) élaborée par Warburg. Didi-Huberman rapproche la conception du temps élaborée chez Freud et la conception du temps et des formes qui sous-tend l'entreprise de l'anthropologue culturel. Bien que Warburg et Didi-Huberman s'intéressent au domaine des arts, le modèle historique qu'ils dégagent permet également de penser l'articulation, dans un texte littéraire, entre les formes poétiques issues d'un lointain passé, pris comme « origine », et ses réapparitions dans une œuvre contemporaine. Chez Roubaud, cette tension entre le proche et le lointain, ancrée dans l'observation des formes poétiques, s'incarne dans l'élection d'un « archaïsme », celui des troubadours, qui génère, pour une large part, sa pratique d'écriture :

Écrire des poèmes, composer de la poésie dans les conditions contemporaines est un exercice un peu difficile, on en conviendra. S'obstiner dans cette voie suppose (en tout cas pour moi) le *choix* d'un modèle, la référence à une époque *favorisée*, où la poésie fut, et brilla. J'ai *choisi* la Provence du XII^e siècle. [...] La poésie la plus contemporaine,

⁷ La cinquième branche du récit autobiographique de Roubaud s'intitule *La bibliothèque de Warburg*. La bibliothèque constituée par Warburg, que l'auteur de *Quelque chose noir* n'a jamais visitée, est organisée selon un principe associatif qui rejoint tout à fait l'organisation mémorielle de l'œuvre de Roubaud. Faisant fi de tout ordre chronologique ou alphabétique, Warburg classait ses livres en vertu de « la fameuse "loi de bon voisinage" », c'est-à-dire en les rapprochant sur le plan des idées (Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002, p. 31). Dans *La bibliothèque de Warburg*, Roubaud décrit ce que lui a apporté la découverte des poètes japonais médiévaux, qu'il fait « voisins » des troubadours, notamment par l'importance accordée au paysage dans leur poésie. Plus encore, Roubaud emprunte aux auteurs japonais un vers pensé comme une séquence d'associations entre image de mémoire et mot. Le principe de juxtaposition, de montage retrouvé chez Warburg est donc appliqué chez Roubaud dans sa conception historique non linéaire et non orthodoxe sur le plan de la véracité des liens qui unissent des poésies de traditions fort éloignées. On le retrouve aussi à l'œuvre dans le renouvellement des formes poétiques que recherche constamment Roubaud.

pour *survivre*, doit se défendre de l'effacement, de l'oubli, de la dérision par le choix d'un archaïsme : l'archaïsme du trobar est le mien⁸.

Survivance : les temps du symptôme

La survivance se définit comme un temps passé qui fait irruption, à la manière d'un symptôme, de manière anachronique, dans le temps présent. Comme le précise Didi-Huberman, la culture n'est pérenne que par cette capacité à venir hanter le présent :

la « permanence de la culture » ne s'exprime pas comme une *essence*, un trait global ou un archétype, mais au contraire comme un *symptôme*, un trait d'exception, une chose déplacée. La *ténacité* des survivances, leur « puissance » même [...] vient au jour dans la ténuité des choses minuscules, superflues, dérisoires ou anormales. C'est dans le symptôme récurrent et dans le jeu, c'est dans la pathologie de la langue et dans l'inconscient des formes que gît la survivance en tant que telle⁹.

Dans cette définition, Didi-Huberman n'hésite pas à proposer, à la suite de Warburg, une analogie entre le temps qui revient sous les formes artistiques et ce qui est déplacé dans la langue. Il faut donc un lieu, une forme, poétique chez Roubaud, pour observer cette tension entre un passé faisant irruption dans le présent, brouillant ainsi la lisibilité de ce dernier. Comme le corps de l'hystérique, le corps de la langue poétique (sa métrique, ses rimes, le choix de ses « mots-clés », son rythme, sa ponctuation, sa mise en page, sa syntaxe heurtée, etc.) est innervé de mémoire et il se crispe, se tord au point de rencontre avec un passé qui fait retour.

Les relations entre poésie et mémoire structurent l'ensemble de l'œuvre de Roubaud. La mémoire est pensée chez Roubaud comme une anamnèse. En posant la question de la mémoire, il pose d'entrée jeu la question de l'origine :

Nous n'atteindrons jamais qu'en rêve la perfection de l'Idée de Beau, de l'Idée de Bon, de Vrai, de Vertu, de Justice, de Dieu. Il n'y a pas de fin de l'anamnèse, cette zone zénonienne qu'il serait indispensable de transpercer pour posséder la définition vraie du Beau, du Bon, du Vrai, de la Vertu, de la Justice, de Dieu même [...]. Cela signifie que

⁸ Jacques Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986, p. 17 ; nous soulignons. L'essai sera désormais désigné par le sigle *FI* et le numéro de la page sera indiqué entre parenthèses après chacune des citations.

⁹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002, p. 57.

l'anamnèse est non seulement inachevée mais inachevable. [...]. L'anamnèse est une spirale¹⁰.

Cette anamnèse inachevable, comme celle dont use la psychanalyse, ne prétend pas réduire toute zone d'ombre à la clarté interprétative, et il serait vain de chercher dans l'une ou l'autre la prétention à la fixation d'une Vérité. Roubaud rejette ici la possibilité de ramener la pensée à des essences. Le motif de la spirale, l'une des formes structurelles majeures, avec les motifs de la branche ou de l'entrelacement, dans l'organisation de l'œuvre de Roubaud, figure le mouvement perpétuel qui meut la mémoire. Le psychanalyste Jean Imbeault utilise le même motif pour décrire la conception psychanalytique de l'anamnèse : « Elle consiste en ce semblant de narration qui se construit en analyse : non pas une histoire véritable du patient, mais un “récit” orchestré par les forces cohésives du moi, récit qui n'en est pas un, récit tronqué, biaisé, répétitif, *spiralé*, qui prend inlassablement les mêmes circuits¹¹ ». L'anamnèse procède donc de sauts et d'alignements de points entre les diverses révolutions de cette spirale. Surtout, ce qui est ici appelé mémoire ne correspond pas à la conception usuelle de celle-ci, elle n'est pas une collection de souvenirs agencés et ordonnés entre eux, elle ne fixe pas une « histoire véritable » du sujet, mais elle laisse deviner un jeu de « forces », de mouvements contraires, de rythmes, qui donne cohésion au moi. C'est en cela qu'il est pertinent ici de parler de « mémoire inconsciente » ou encore « d'anamnèse symptomale¹² ».

L'ombilic du rêve : les troubadours

La démarche de Roubaud, puisqu'elle suppose une recherche érudite sur les formes poétiques anciennes, s'éclaire par sa mise en parallèle avec celle de Warburg. Dans son atlas *Mnemosyne*, Warburg recherche « le temps perdu et [...] la fantomale “dynamique” propre à

¹⁰ Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993, p. 102.

¹¹ Jean Imbeault, *Mouvements*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1997, p. 55.

¹² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*, p. 63.

certaines «mots originaires de la langue gestuelle des passions¹³» ». En élisant l'Antiquité comme origine culturelle, avant de découvrir les rituels hopis d'Amérique du Nord, Warburg tente de saisir les retours et surtout les déplacements de la gestuelle païenne à l'intérieur de l'art occidental de la Renaissance¹⁴. Pareillement tendue entre passé lointain, voire refoulé, et la nécessité d'une création personnelle, l'œuvre de Roubaud se déploie entre une « protension vers le futur » et une « revisitation de «mots originaires»¹⁵ », à la différence près que l'ombilic de la mémoire chez lui s'arrête principalement aux troubadours du XII^e siècle. Roubaud est sans nuance quant à la valeur matricielle de la poésie issue de l'Occitanie perdue :

la poésie du trobar, dans cette langue au futur précaire, langue sans nation, langue sans postérité ininterrompue malgré les éclats baroques et les reconnaissances volontaires depuis Mistral, est la première poésie moderne en Europe après la chute de l'empire romain. Et par première je ne veux pas dire d'une priorité chronologique. C'est la poésie dont toutes les autres procèdent, la française et l'italienne tout particulièrement. (*FI*, 345)

Fragile, mais pourtant tenace, la poésie des troubadours agit bel et bien comme une survivance. Roubaud la considère en son pouvoir spectral : disparue puisque « sans postérité », elle hante tout de même l'ensemble de l'histoire de la poésie, dissolvant par le fait même les frontières entre les corpus nationaux. Force est d'admettre que, comme toute forme survivante, la poésie des troubadours « ne survit pas triomphalement à la mort de ses concurrentes¹⁶ ». Roubaud met d'ailleurs en opposition le *trobar* et la poésie de Dante, qui, aux yeux de l'histoire, est considérée comme le parachèvement des principes du *trobar*. Loin d'y voir un triomphe, Roubaud reconnaît dans l'esthétique dantesque une christianisation de la théorie de l'amour qui a contribué au refoulement de l'art profane des troubadours. Il fait d'ailleurs de Dante « un des ennemis et

¹³ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 252-253.

¹⁴ Roubaud semble s'accorder avec Warburg sur la mélancolie comme trait culturel fondamental de l'humanité : « (Warburg) La poésie (mythique) des Indiens comme confessions du mélancolique incurable, l'homme, disposées dans les archives des shamans. » (Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques*, Paris, Le Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2016, p. 180, remarque 1893.)

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 252.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

falsificateurs les plus redoutables du *trobar*¹⁷ ». La poésie des troubadours est donc un chant revenu des « limbes [...] d'une "mémoire collective"¹⁸ » pour inquiéter la poésie contemporaine, qui est frappée, toujours selon Roubaud, d'une profonde amnésie.

La revendication du *trobar* comme origine s'inscrit en même temps dans une trajectoire autobiographique. Cette figure poétique originelle se construit comme une réponse à un événement autobiographique biface, qui est lui-même considéré par Roubaud comme la pierre angulaire de son œuvre. Malgré la publication précoce de *Poésies juvéniles* (1952) et quelques poèmes publiés dans *Lettres françaises* par les grands manitous de la poésie française de l'après-guerre, Louis Aragon et Elsa Triolet, l'œuvre de Roubaud ne commence à se penser comme telle qu'à partir de 1961. L'année 1961, carrefour traversé maintes et maintes fois dans le labyrinthe mémoriel, est un point de tension entre deux événements autobiographiques majeurs. Cette année-là, Roubaud porte le deuil de son plus jeune frère, Jean-René, qui s'est suicidé. Cet événement est toujours associé à une expérience langagière double : « il y a l'an 1961. Et quelque chose que je ne vais pas dire, que je n'en finirai peut-être pas de dire, de ne pas dire, je ne sais pas¹⁹. » Ce « quelque chose » issu de la perte, résonne au creux du *Quelque chose noir* qui surgira en 1986, à l'occasion d'une autre mort, celle de son épouse, la photographe Alix Cléo Roubaud. Dans la parole s'est désormais ouvert un centre noir autour duquel s'enroulera tout dire poétique. Dès lors, l'œuvre ne cessera plus d'être scandée par les disparitions et par les allers-retours entre le silence et la reprise de parole, souvent réfléchis par une dialectique de l'obscurité et de la lumière.

¹⁷ Jacques Roubaud, « L'amour, la poésie », dans École de la Cause freudienne (dir.), *De l'amour*, Paris, Flammarion, « Champs », 1999, p. 88.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 67.

¹⁹ Jacques Roubaud, *La destruction*, dans 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 134.

Le premier moment qui dialectise ce rapport entre le vide de la nuit et la lumière de l'écriture²⁰ se donne comme moment inaugural, c'est le moment fondateur de l'œuvre. Paradoxalement, celui qui prétend que le rêve n'existe pas place pourtant le rêve à la source même de son entreprise littéraire. Alors que les nuits n'étaient plus que vision de l'obscur après la mort du frère (« C'est la nuit. Je m'éveille, donc, dans la nuit. Il est trois heures. Je suis couché, je suis seul. J'ouvre les yeux dans le noir. Je n'allume pas²¹. »), le rêve agit comme une claire révélation : « Dans ce rêve, je sortais du métro londonien. J'étais extrêmement pressé, dans la rue grise. Je me préparais à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. Et je devais élucider le mystère, après de longues recherches²². » Le rêve semble fournir au poète une quête calquée sur la médiévale recherche du Graal, tout aussi mystérieuse qu'impérieuse, et somme l'écrivain de s'engager dans une *vita nova*. À partir de ce rêve, c'est une œuvre pensée comme un tout qui s'échafaude. En effet, à partir de 1961, Roubaud élabore les plans de son œuvre, qui seront constamment remaniés, et se livre à ce qu'il nomme son *Projet*. Ce dernier devait comprendre deux axes complémentaires, l'un mathématique et l'autre poétique, les deux s'enchevêtrant, se nourrissant l'un l'autre. À ces deux volets du *Projet* devait s'ajouter un roman, « dont le titre [...] *Le Grand Incendie de Londres*²³ » lui avait été révélé dans le rêve de 1961. Ce roman devait raconter « le *Projet*, réel, comme s'il était fictif, donnant enfin à l'édifice du *Projet* un toit, qui

²⁰ Dans *Quelque chose noir*, l'écriture est associée à la lumière : « Sous la lampe, entourée de noir, je te dispose » (« Où es-tu ? », dans *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1986, p. 19. Nous indiquerons désormais le titre des poèmes tirés de *Quelque chose noir*, suivi du numéro de la page, directement dans le corps du texte après chacune des citations.) Cependant, la lumière est toujours encerclée d'ombre dans le recueil. Il ne s'agit donc pas d'une écriture qui vise à contrer l'obscurité, mais à l'éclairer en tant qu'obscurité.

²¹ Jacques Roubaud, *La destruction* dans '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 134.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* C'est au moment de visiter la bibliothèque de Warburg, à Londres, que Roubaud élabore les prémisses de cette fiction. Il imaginait faire du Warburg Institut le lieu de rencontre d'une secte vouée au « savoir antique des pythagoriciens ». Son illumination romanesque le détourna de la visite effective des lieux (voir Jacques Roubaud, *La bibliothèque de Warburg*, dans '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 134.)

comme ceux des demeures japonaises débordant largement des façades et s'incurvant presque jusqu'au sol, lui aurait assuré l'ombre nécessaire à sa protection esthétique²⁴ ».

Le rêve déclenche chez Roubaud un vaste chantier. Avant de faire paraître en 1967 le premier recueil lié au *Projet, €*, qui explore les potentialités de la forme-sonnet, Roubaud s'engage dans la construction de sa propre mémoire poétique. Écumant les bibliothèques à la recherche de sonnets, apprenant par cœur des milliers de vers, Roubaud remonte par ce fil le temps et déroule l'écheveau poétique jusqu'à ce qui deviendra la figure originaire indépassable, celle des troubadours. Consignées dans l'essai *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, publié la même année que *Quelque chose noir*, ces recherches sur les poètes du XII^e siècle concluent à une filiation directe entre le sonnet et la *canço*, forme poétique élaborée par les poètes médiévaux de l'ancienne Occitanie.

Roubaud tend à mettre en récit l'aventure poétique des troubadours selon un schéma historique classique. La *canço* inventée par les troubadours est perçue comme un « paradis poétique perdu²⁵ » né de l'entrelacement (*entrebescar*) entre une conception de l'amour, la disposition des sons par la rime et la musique. Inévitablement, l'unité de cet âge d'or se disloque, est vouée à l'« assassinat » (*FI*, 8), à la « chute » (*FI*, 11), à la « destruction » (*FI*, 336). Le poète se défend bien cependant « de parler de “décadence” » (*FI*, 335), et ainsi de discréditer par le jugement moral la suite de l'histoire de la poésie. Par le fait même, il n'endosse aucunement une posture nostalgique, qui tendrait à fixer les formes poétiques médiévales.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques*, Paris, Le Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2016, p. 251, remarque 2674.

Au sein même de ce que l'on pourrait concevoir comme une anamnèse poétique, qui se termine sur la scène la plus lointaine (primitive, aurait dit Freud), se retrouve la tension continuellement réactivée entre la mort et la vie. C'est au centre de l'irré récupérable, du disparu, ou à tout le moins de ce qui risque de se perdre, que se puisent les ressources de la survie de soi, comme de la survie littéraire. En affirmant le *trobar* (l'art de faire des vers des troubadours) comme forme élémentaire, Roubaud rappelle l'un des principes qu'il repère chez les troubadours, soit que la poésie est toujours une « forme de vie ». À travers le schéma historique convenu de l'apogée et du déclin perce alors un autre rapport au temps et à l'écriture : le temps de l'enfance de la poésie française se greffe à la propre enfance de Roubaud. L'exploration de l'origine poétique se double d'une mémoire toute autobiographique. Le pays natal du poète, de Carcassonne à Saint-Félix, se superpose à celui des troubadours, mais ce territoire de l'enfance est avant tout un théâtre de la disparition. La terre des troubadours, qui a nourri leur « imagination du lieu » (*FI*, 8), peuplée leurs images de l'amour, de la poésie, n'est plus : « Le décor naturel a plus changé en ce dernier quart de siècle qu'en les huit cents années qui précédèrent », affirme l'essayiste, tout comme « le décor maçonnier a été détruit sans remède » (*FI*, 9). Plus encore, la Provence de Roubaud s'est tue : « Cette terre n'a plus d'oiseaux : quand j'avais dix, douze, quinze ans, je ne pouvais me réveiller, à l'heure où le "soleil s' espan" (je me suis toujours réveillé tôt) sans être abasourdi d'oiseaux. » (*FI*, 9) Le lieu géographique perdu glisse toujours chez Roubaud vers le lieu poétique perdu, comme en témoigne le terrifiant silence des oiseaux, dont le chant, chez les troubadours, donnait la note à celui de l'amour. La migration de la notion de lieu se termine par une dépossession intérieure, puisque Roubaud se présente en exil de la langue provençale, qui « [à] la fois proche et absente, [est pour lui] la langue d'origine, la langue perdue de l'âge d'or des langues, le jardin du parfum des langues

dont Dante parle » (*FI*, 16). La langue française, outil du poète, est frappée par la même négativité : « Le français, qui est ma langue maternelle comme ma langue de pensée et de travail, qui est aussi ma langue de poésie, est en même temps langue d'exil, parce qu'il y a cela, en arrière, en écho, le provençal » (*FI*, 17). L'art poétique de Roubaud est profondément empreint d'une négativité constitutive, rien ne se donne dans la plénitude, mais sous les auspices de disparitions originaires, comme si tout ce qui était vu ou dit était révélateur d'absence et non assomption de la présence, qu'elle soit géographique, poétique ou linguistique.

Survivances : le tout, le rien

Les touts sont constamment soumis à la dislocation chez Roubaud. Le *Projet* pensé comme une somme depuis 1961, engageant la vie comme l'œuvre du poète, du mathématicien, de l'essayiste et du romancier connaît un premier ratage le 24 octobre 1978 :

Ce jour-là, je rassemble tous les papiers concernant le **Projet**, je trie, j'élimine, je me livre au dernier choix là où il reste des choix à faire. [...] Je procède avec méthode et componction. Vers cinq heures du soir, il ne reste que ce qui doit rester : quatorze pages d'écriture serrée, en six couleurs, où tout ce qui doit être écrit l'est²⁶.

Dans la nuit, un peu avant dix heures du soir, je prends la chemise contenant le plan du **Projet**. Allongé sur mon lit, je relis le tout une dernière fois, avec soin. Il y a bien TOUT. // Je me lève, déchire le plan en beaucoup de morceaux, jette les morceaux dans la corbeille à papier. [...] C'est le lendemain matin, il me semble aussi, que je comprends que j'ai renoncé au **Projet**²⁷.

Roubaud rejoue ici une même scène originelle : comme le *trobar* décrit dans son unité, comme les *cansos* étudiés comme un seul long poème à plusieurs voix, le *Projet* et sa visée totalisante sont voués à la destruction. Le *Projet* se réoriente par la suite autour du travail conjoint entrepris avec la photographe, Alix Cléo Roubaud. La mort de celle-ci en 1983 met définitivement fin au projet tel qu'amorcé en 1961. Cependant, l'ombre de cette collaboration continue d'être projetée

²⁶ Jacques Roubaud, *La bibliothèque de Warburg*, dans 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1997.

²⁷ *Ibid.*, p. 1999. Notons cependant que Roubaud a fait paraître en 1979 une version longue du plan de son *Projet* dans la revue *Mezura* (n° 9), imprimée à une cinquantaine d'exemplaires. Les éditions Nous ont rendu ce texte accessible en le republiant en 2014 (voir Jacques Roubaud, *Description du projet*, Caen, Éditions Nous, 2014).

sur le travail d'écriture de Roubaud puisqu'à partir de 1985, il entame l'écriture du '*grand incendie de Londres*', qui, plutôt que d'expliquer le *Projet*, en raconte la progressive dissolution. Ce qui se donne à lire, c'est ce qui vient à la place d'autre chose qui n'a pas eu lieu, c'est le négatif d'un positif absent qui est développé sous nos yeux. Au début comme à la fin, la négativité, qu'elle apparaisse sous les traits de la mort du frère, de la mort de l'amoureuse ou de l'écriture de ce qui n'a pas pu être, travaille le texte roubaldien, malgré qu'il soit toujours tenté de s'harnacher au fantasme d'une extrême cohérence qui lui donnerait sens. L'ensemble du *Projet* se boucle donc ainsi : née d'un rêve lui-même sorti de la nuit mélancolique, l'œuvre revient progressivement à ce « quelque chose » autour duquel elle aura erré.

Ce long détour par la naissance et la fin (relative) du *Projet* permet de mieux saisir ce que partage le recueil *Quelque chose noir* avec l'ensemble de l'œuvre. C'est bien à partir de ce livre endeillé que s'amorce, comme un palindrome, le trajet inverse du *Projet*. *Quelque chose noir* est le point à partir duquel le tout sera ressaisi de manière négative. Plus encore, les tensions internes à la construction de *Quelque chose noir* reprennent à l'échelle du recueil la logique d'ensemble que nous venons de décrire. Publié en 1986, trois ans après la mort d'Alix Cléo Roubaud et le silence qui s'ensuivit, *Quelque chose noir* est le recueil du retour ambivalent à la parole poétique. Régi par une structure chiffrée, soit neuf sections de neuf poèmes de neuf vers chacun, le recueil n'est pas étranger à l'écriture sous contrainte de l'Oulipo, tout comme il fait signe, par l'ajout d'une dixième section d'un seul poème, aux envois d'une strophe qui clôturent les *cansos* médiévales. À l'opposé, la structure temporelle donnée à l'ensemble des poèmes, du plus éloigné de la mort de l'aimée (1985) au plus près de l'événement tragique (1983), ramène à la date du dérèglement du monde amoureux et de la parole poétique. Inscrite dans l'armature

du recueil, la tension indissoluble entre des propositions contraires est une marque de la pérennité du *trobar clus* (fermé, difficile) autant que de la désorientation provoquée par la disparition d'Alix. Alors que le *trobar leu* (léger) est fondé, selon Roubaud, sur une série d'oppositions dont les termes jamais ne se contaminent, le *trobar clus* « tente de rendre impraticables, impossibles à soutenir les distinctions [du *trobar leu*], mais *sans les effacer* » (*FI*, 326). La dichotomie laisse donc place à l'aporie, jusque dans la structure même du recueil. Comme en 1961, à la différence que le fantasme d'une vie nouvelle cède le pas à une « *vita negativa* », la parole poétique reprend à partir du plus ancien, soit à partir du territoire des troubadours. Cependant, la mort tragique de la jeune photographe entraîne le poète à inscrire son chant discontinu de deuil dans l'ombre des principes du *trobar*.

La dimension vécue de l'amour, et non pas sa version idéalisée souvent associée à l'amour courtois, devient alors centrale dans le jaillissement de la parole poétique. Comme les troubadours ont inventé un « lien indissoluble : celui qui unit l'amour à la poésie » (*FI*, 10), la poésie ne peut jamais être un pur jeu formel. Prenant modèle sur le baiser amoureux²⁸, le poème chez les troubadours se pense comme un lieu intime où s'entrelacent, par la rime et le rythme, les langues des amants. En cela, le poème chiffre toujours le désir et surtout les tensions qu'il fait naître. Par conséquent, *Quelque chose noir* s'écrit à partir du paradoxe suivant : comment continuer de s'inscrire dans le prolongement du *trobar* alors que la mort a mis fin au monde amoureux qui en était la source ? En effet, il serait bien vain d'espérer le regard, le désir d'une *dona* (dame) qui n'est plus, de songer à *jauzir* (jouir) alors que la mort a dérobé l'objet d'amour. Tout ce qui faisait le territoire du *trobar* gît dans l'appartement déserté par Alix, comme les

²⁸ Chez Roubaud, la réciprocité entre la bouche des amants et la langue poétique prend sa source dans les vers du troubadour Bernart Marti : « [...] ainsi je vais enlaçant les mots et rendant/ purs les sons comme la langue s'enlace à la langue dans le baiser » (cité dans *FI*, 331).

traces d'une forme de vie et d'une poétique qui ne peut plus avoir lieu. Nous explorerons donc le recueil en tant qu'il appartient à l'extrême limite des principes du *trobar*, c'est-à-dire que tout ce qui constitue l'art formel des troubadours, de la régularité métrique à la rime, en passant par l'adresse du poète à la *dona*, et par les métaphores de l'amour, est poussé jusqu'au point où la disparition et la dégradation menace d'engloutir la parole. Ce n'est cependant qu'à la condition de la persistance de ces principes que *Quelque chose noir* peut être considéré comme appartenant au genre poétique tel que défini par Roubaud.

Au cœur de la poésie du XII^e siècle se trouve le couple de l'*amors* et de la mort, façon autre de dénommer le couple ancien d'Éros et Thanatos cher à Freud, ou encore celui d'Apollon et de Dionysos cher à Nietzsche. L'amour chez les troubadours est un sentiment sous tension, fragile, qui se sait destiné à disparaître ; le poème envisage, prévoit, prémédite cette possible disparition. En effet, si la conception amoureuse des troubadours est toute tendue vers l'absolu du jouir et du *joi*, elle risque toujours la destruction par démesure d'amour, là où le désir se transforme en jalousie, violence et possession, ou par démesure mélancolique, là où la non-réciprocité du sentiment, la perte d'amour, sa mort, précipite l'amoureux dans la pétrification mélancolique. C'est évidemment ce dernier type de démesure qui est affronté dans *Quelque chose noir*. Cependant, Roubaud adopte, même dans la poésie de l'extrême limite qu'il pratique, la même posture devant le néant qui menace d'avaloir l'*amors* : les « Troubadours, dans la canso, ne tombent jamais dans l'Éros mélancolique. Ils en contemplent l'horreur, la disent, mais s'en détournent, la maîtrisent en la contraignant à suivre la voie salvatrice du chant d'amour, même désespéré²⁹. » La *mezura* est ce qui assure cette maîtrise, ce maigre salut poétique, de l'éros mélancolique. Roubaud définit la *mezura* non pas comme un art du juste milieu, qui renverrait

²⁹ Jacques Roubaud, « L'amour, la poésie », dans *De l'amour, op. cit.*, p. 101.

plutôt du côté de la bienséance classique, mais comme « une tension surmontée entre joie et souffrance, peur et audace, espoir et désespoir³⁰ ». Il s'agit donc du terme dialectique, négatif dans ce cas, qui permet de maintenir tendues, mais sans excès, les rivalités entre les vieux adversaires que sont Éros et Thanatos.

Reconnu comme le recueil où « le deuil prend la forme la plus terrible, la plus évidemment et puissamment mélancolique³¹ » par Dominique Rabaté, perçu comme « un lieu de mémoire substitutif, extérieur, réduit, empli de “pictions” [c'est-à-dire de représentations figées, inertes] plutôt que d'images³² » par Jean-François Puff, *Quelque chose noir* tend à être isolé dans l'œuvre de Roubaud en raison de la puissance érosive de la négativité sur laquelle il se fonde. Or, comme le montre Stéphane Baquey, Roubaud dialectise le négatif, à l'instar de Nicolas de Cues et de la théologie négative, et formule la possibilité d'une double négation :

à bien des titres, le livre nie l'existence en lui de la poésie. Mais le paradoxe est que cette négation ne détruit pas la poésie en lui, mais aboutit à une double négation, à une modalité particulière d'affirmation de la poésie, une affirmation qui n'est peut-être pas d'existence, mais du moins de subsistance, voire de survivance³³.

C'est dans le sillage d'une telle lecture que nous nous inscrivons. En explorant les multiples tensions à l'œuvre dans le recueil, nous tenterons d'en dialectiser l'ensemble plutôt que de conclure soit à la victoire de la mélancolie, soit au retour en force des principes poétiques du *trobar*. La tension, la *mezura*, qui rend ses extrémités continuellement réversibles, traverse par son énergie la tentation de la pétrification. Ainsi, le tombeau, genre poétique auquel s'apparente

³⁰ *Ibid.*, p. 99.

³¹ Dominique Rabaté, « Maintenant sans ressemblance », dans Dominique Rabaté et Pierre Glaudes (dir.), *Modernités*, n° 21, « Deuil et littérature », 2005, p. 320.

³² Jean-François Puff, « L'écriture photographique de *Quelque chose noir* », dans *Cahiers Jacques Roubaud*, www.09.edel.univ-poitiers.fr/roubaud/index.php?id=284, mis en ligne le 11 février 2016 ; consulté le 1^{er} novembre 2016.

³³ Stéphane Baquey, « Le non-non-vers de *Quelque chose noir* », dans Francis Marmande et Sylvie Patron (dir.), *Textuel*, n° 55, « Pour éclairer *Quelque chose noir* », 2008, p. 94.

le recueil³⁴, s'il cherche à pérenniser la mémoire de la disparue, ne peut le faire de manière monumentale. Voué à contenir les restes sous le poids de ses mots, il se disloque sous l'organicité mémorielle et retrouve une hétérogénéité foisonnante, qui est cependant *aussi*, chez Roubaud, associée à la fragmentation produite par la mort.

Nous suivrons donc l'établissement de cette *mezura*, principe éthique comme principe esthétique, dans *Quelque chose noir* selon trois axes, que sont le rapport entre la mélancolie et l'image, le rapport entre la voix et l'écrit, et l'inscription formelle de la *mezura* dans la structure globale du recueil. Dans le premier chapitre, nous verrons comment Roubaud entremêle trois postures mélancoliques distinctes, celle du croyant (Tristan), celle de l'impuissant (Galehaut) et celle de la sortie de la mélancolie (Lancelot). Entre toutes ces figures, c'est bien l'opération d'un déplacement que nous pouvons suivre entre le constat d'une disparition dans le monde réel et l'intériorisation de ce manque dans la mémoire. Nous tenterons de lire alors le recueil comme le chemin d'un lieu à l'autre et tenterons de dégager ce que le deuil met en mouvement dans la mémoire et l'écriture poétique.

Dans le deuxième chapitre, nous verrons que la *mezura* est assurée par une définition de la poésie conçue comme un art tout autant écrit qu'oral. Par conséquent, nous verrons que la structure dialogique du recueil, en soit aporétique puisqu'il s'agit d'entretenir une impossible conversation d'outre-vie avec Alix Cléo Roubaud tout en faisant du lecteur son double, permet d'éviter l'effondrement d'une poésie fondée sur l'échange et l'entrelacement.

³⁴ Voir Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », dans *La licorne*, n° 29, « Le tombeau poétique en France », 1994, p. 3-16. Roubaud faisait paraître dans ce numéro *Tombeaux de Pétrarque*, dont la forme préfigure celle de *Quelque chose noir* (voir la page 86 du présent mémoire, note 123).

Finalement, nous analyserons sur le plan formel *Quelque chose noir* et tenterons de démontrer qu'il appartient au genre médiéval du *partimen*. En reprenant les principes de la « Tenson du néant » d'Aimeric de Peguilhan et d'Albertet de Sisteron, Roubaud construit un livre de poésie apophatique, qui tente de saisir la disparition, le rien, en échafaudant une somme littéraire. La dimension polyphonique semble alors être la seule voie capable de faire apparaître l'absence.

En se réappropriant le concept de *mezura*, Roubaud ne dénie pas la menace mélancolique, il l'inscrit plutôt comme menace nécessaire à l'intérieur même d'une parole poétique cherchant à s'extirper du silence. La négativité devient donc un principe actif qui défie les formes poétiques et force l'écrivain à un travail de survivance qui est l'envers de la nostalgie. De cette manière s'opère un déplacement : la mort d'Alix qui emporte avec elle l'amour comme forme de vie oblige le poète à faire glisser l'image et les mots dans le territoire du révolu qu'est la mémoire. C'est à travers ce processus de mise en mémoire, né de la destruction d'un monde amoureux, qu'une survie peut être envisagée, dans la mesure où la mémoire permet l'appropriation des restes de l'autre et leur entrelacement à d'autres circuits mémoriels. S'il n'est plus possible de vivre l'*amors*, il devient cependant possible d'en porter la mémoire, ce qui est inséparable chez Roubaud de la réactivation d'une mémoire poétique.

Chapitre I

L'amour de l'image : pétrification et circulation

*Regarder une image du passé, c'est être Argus, disais-je.
Certes, mais c'est être Argus s'efforçant à la capture de Protée.*
- Jacques Roubaud, *La boucle*³⁵

En conclusion de l'essai *La fleur inverse*, Jacques Roubaud propose de lire « [d]ans le champ des rimes, dans la théorie de l'amors » des troubadours le lieu où s'est noué « pour la première fois » le lien « de la mélancolie à la mémoire, l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire qui désignent la tension de la poésie entre forme et néant. » (*FI*, 345) Derrière cette tension entre couples antithétiques constitutive de la poésie se déploie peu à peu le concept de *mezura*, qui, rappelons-le, « est le seul rempart contre l'anarchie de l'éros, contre le versant destructif d'amors qu'exprime la figure de l'éros mélancolique. » (*FI*, 279) Suivant les dualités proposées, la mélancolie, reliée à un éros néantisant, s'opposerait à la mémoire, qui seule permettrait de résister à l'informe mélancolique. Lire *Quelque chose noir* à partir de cette aporie nécessite cependant de mettre de côté la linéarité du travail de deuil telle qu'elle semble présumée dans « Deuil et mélancolie ». Le deuil chez Freud se définit comme un processus de détachement qui « [exige] de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à [l']objet³⁶ » perdu. Roubaud propose plutôt une mise sous « tension » perpétuelle entre la pétrification mélancolique et la dynamique mémorielle. Dans ce parcours spiralé qui va et vient entre la stupéfaction devant la mort et le mouvement réintroduit par la mise en mémoire de l'autre, l'image apparaît comme une nécessaire médiation. Dans *Quelque chose noir*, le poète se retrouve constamment en état de contemplation, notamment devant les photographies laissées par Alix Cléo Roubaud. En se représentant de la sorte, le poète adopte successivement les

³⁵ Jacques Roubaud, *La boucle* dans 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 404.

³⁶ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1968, p. 148.

postures de trois héros mélancoliques, Tristan, Galehaut et Lancelot. Tout porte à croire que la contemplation permet d'incorporer les restes d'Alix, de penser ses restes non pas comme des objets désertés, mais comme appartenant en propre à l'espace intérieur de la mémoire.

Giorgio Agamben rappelle dans *Stanze* que la tradition médicale arabe, qui influença largement celle du Moyen Âge, considérait « mélancolie et amour [celui appelé *amor hereos* ou *amor heroycus*] comme des maladies voisines, sinon identiques³⁷ ». « L'éros mélancolique », redoutable adversaire, force le chevalier, avec ses armes, et le poète, avec ses mots, au « combat d'amour » (*FI*, 57). Le poète risque toujours de devenir « *recréant*³⁸ », selon l'expression forgée à partir des mots de Bernart de Ventadour (*FI*, 57), comme le « chevalier qui abandonne le combat » (*FI*, 57), cessant toute lutte contre le néant, la mort d'amour.

En commentant Marsile Ficin, auteur de la Renaissance, le philosophe italien expose avec clarté ce qui unit la pulsion érotique et l'inclination mélancolique :

L'intention érotique qui déchaîne le désordre mélancolique est [...] présentée comme une intention de *posséder* et de *toucher* ce qui ne devrait être qu'objet de *contemplation* : la tragique insanité du tempérament saturnien prend ainsi sa racine dans l'intime contradiction d'un geste qui voudrait embrasser l'insaisissable. [...] L'incapacité à concevoir l'incorporel et le désir sexuel à son égard sont, en d'autres termes, les deux aspects d'un même procès, au cours duquel la traditionnelle vocation contemplative du mélancolique apparaît exposée à un bouleversement du désir qui la menace de l'intérieur³⁹.

Agamben situe l'origine du dérèglement mélancolique dans l'exercice de la contemplation. Quelle soit pratiquée par les philosophes ou les poètes, la contemplation est toujours associée à la vue *par* l'esprit, ce qui départage nécessairement l'espace du dehors et l'espace du dedans.

³⁷ Giorgio Agamben, *Stanze*, trad. Yves Hersant, Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque », 1998, p. 42.

³⁸ Roubaud crée cette expression à partir du vers « *aiisi-m part de leis e-m recre* » (« La chanson de l'alouette » ; nous soulignons), qu'il traduit par « je la quitte je cesse de servir » (*FI*, 49). Être « *recréant* » signifie donc cesser de servir la *dona*.

³⁹ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 44 ; nous soulignons.

Comme chez les mystiques, l'image contemplée est perçue par l'esprit, afin que s'ouvre l'accès à l'invisible. L'image se fait alors tremplin vers l'insaisissable. L'éros mélancolique, si l'on suit le raisonnement d'Agamben, commence au moment où se désagrège la frontière entre dehors et dedans, entre vue et toucher.

La littérature médiévale abonde en héros touchés par l'éros mélancolique. Dans *La fleur inverse*, Roubaud en propose toute une typologie issue des œuvres en prose du Moyen Âge afin de révéler les contradictions présentes dans la poésie des troubadours. Sous sa plume, ces héros deviennent de véritables figures de pensée qui permettent d'envisager ce « [q]ue peut faire celui qui a rencontré le néant d'amour » (*FI*, 57). Éprouvés par la disparition, ces héros, que ce soit Tristan, Galehaut ou Lancelot, font tous l'expérience de la contemplation afin de négocier avec l'absence. Dans cette distance ouverte par la perte, les personnages médiévaux vont s'attacher à leur manière à une image, substitut de l'amant absent. C'est à travers chacune de ces figures que nous cernerons ce que *fait* le poète de *Quelque chose noir* devant son propre néant d'amour.

Tristan : le comble de l'absence

Tristan est sans aucun doute le personnage qui est au plus près du dérèglement mélancolique décrit par Agamben. L'épisode de la légende de Tristan et Yseut, « La salle aux statues », montre l'amant comme celui qui voudrait annuler la distance entre l'image mentale d'Yseut et le désir d'en toucher le corps. Dans ce passage, Tristan (alors marié à Yseut aux blanches mains, qui n'est en fait qu'un pâle double d'Yseut la blonde, son amour disparu) trouve un repaire pour épancher son désir idolâtre. Ainsi, après avoir combattu le géant Moldagog, Tristan prend possession de la grotte de ce dernier et la transforme en somptueux palais, entièrement dédié au culte de son amour secret :

Les plaisirs que donnent les amours passionnés, les souffrances, les douleurs, les peines et les tourments qu'elles causent, voilà ce que Tristan se rappelle en s'adressant à la statue d'Yseut. Quand il est joyeux, il la couvre de baisers, quand il cède à la détresse, il s'irrite [...]. Quand il s'adonne à de telles divagations, il manifeste sa haine à la statue d'Yseut. [...] S'il a fait faire cette statue, c'est parce qu'il voulait lui ouvrir son cœur, lui dire ses pensées agréables et ses égarements insensés, sa peine et sa joie d'aimer, car il ne sait à qui il puisse confier son désir et son amour.

C'est ainsi que l'amour mène Tristan. Il ne cesse tantôt de s'éloigner de la statue, tantôt de revenir vers elle⁴⁰.

Le personnage de Tristan, pour Roubaud, est l'une des « faces pétrifiantes du néant de l'amour » (*FI*, 51). Il fait de ce héros, dans *La fleur inverse*, l'archétype de l'amoureux qui nie l'absence de l'être aimé en lui substituant des objets. Tristan est la figure qui permet de constater la folie qu'il y a à entretenir l'illusion d'une présence alors qu'« il n'y a personne, rien, dans la forme même, dans l'image de l'amour » (*FI*, 51). Tristan indique l'un des chemins que peut suivre l'amant aux prises avec la mélancolie amoureuse : incapable de concevoir la disparition d'Yseut, il confond la vue contemplative, qui suppose un objet inappropriable, et le toucher par la construction d'un fétiche. « Mené » par sa passion, au sens où il en est entièrement possédé, il confère un pouvoir quasi magique à l'image, comme si le symbolique pouvait prendre corps. En déniait la perte réelle et en s'enfermant dans la compagnie d'images pétrifiées, Tristan couve l'espoir de transformer la pierre en chair. Par le fait même, c'est le désir d'abolir l'image qui naît de cet acte de foi.

Le poète de *Quelque chose noir* est plus ambivalent que Tristan lorsqu'il s'agit de combler le vide qui le sépare d'Alix. Roubaud affirme ne pas être « hanté » par la morte, au sens

⁴⁰ Dans *La fleur inverse*, Roubaud fait allusion, sans donner de référence précise, au *Roman de Tristan* de Thomas, dont les dix fragments qui nous sont parvenus ont été rédigés au XII^e siècle. Nous citons ici l'édition d'Emmanuèle Baumgartner et d'Ian Short, Paris, Honoré Champion, « Classiques Moyen Âge », 2003, p. 111 et 113. Si le fragment est connu sous le titre « La salle aux images », les éditeurs préférèrent l'intituler « La salle aux statues » et précisent qu'il « s'agit même sans doute d'automates » (p. 111, note 1).

où il n'a plus « l'hallucination nocturne de [sa] voix, où [il] ne [la] surpren[d] pas en ouvrant la porte » (« Dans l'espace minime », p. 36), comme s'il s'était défait du fantasme de pouvoir annuler la mort. Il semble ainsi refuser la voie de Tristan, ce que vient mettre en évidence l'extrait suivant, dans lequel le poète écoute les enregistrements sonores laissés par Alix Cléo Roubaud :

Je l'entends [ta voix] après des centaines de nuits inchangée et pourtant il n'y a rien en elle d'un présent, rien que la magie mécanique ait pu, par la mimésis en limailles, translater de tes moments, pleins, séparés, difficiles de souffle, révolus, pour être là en ton nom, comme un recours. (« L'histoire n'a pas de souvenirs », p. 112)

Aucun substitut technique, aucune imitation ne peut soutenir l'illusion d'une pérennité de la présence de l'autre. En renvoyant du côté de la magie la trace sonore, le poète semble assumer la distance infranchissable entre les restes de la présence de l'amoureuse et le temps présent. Ne cherchant pas à maintenir vivant ce qui a été perdu par le truchement d'artifices, l'auteur de *Quelque chose noir* s'affranchit de la croyance dans les pouvoirs de l'image⁴¹ qui caractérise la mélancolie de Tristan. Cependant, la conjuration de cette croyance n'est jamais définitive. Alors que la majorité des sections du recueil tendent à établir cette distance entre fantasme et réalité, les dernières sections rapprochent la force érotique qui continue à vivre chez Roubaud et celle qui pousse Tristan à s'aveugler d'une chimère. Le poète réaffirme un persistant désir de voir Alix revenue à lui : « Je me réveille toujours dans ta voix ta main ton odeur. [...] Comme si la mort n'avait gelé que le bout de tes doigts n'avait jeté qu'une couche de silence sur nous

⁴¹ Comme l'a étudié Georges Didi-Huberman dans *L'image ouverte*, l'art chrétien d'Occident est souvent le lieu de métamorphoses, soit un « mouvement qui met en relation des corps avec d'autres corps » et non un simple lieu métaphorique dans lequel ce qui est mis en mouvement est « la relation des corps visibles avec les idées qu'ils sont censés signifier ». De ce point de vue, dans l'art médiéval chrétien (et l'épisode que nous commentons de Tristan et Yseut s'y inscrit parfaitement), « l'image de la chair [...] échange perpétuellement son efficacité symbolique avec la chair faite image, la chair livrée à l'efficacité symptomale » (*L'image ouverte*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007, p. 28). Ce pouvoir d'incarnation dans l'image est un processus questionné par Roubaud dans *Quelque chose noir*. Nous signalons notre dette à l'égard des travaux de Georges Didi-Huberman qui imprègnent fortement les chapitres et la pensée de ce mémoire.

s'était arrêtée sur une porte. // Moi derrière incrédule. » (« En moi », p. 136) Comme l'Yseult de pierre, la gisante semble dans un état où la vie s'est suspendue, gelée, plutôt que d'avoir définitivement quitté son corps. Veillant de son désir sur ce corps peut-être endormi, peut-être cadavre, le poète cède à l'envie d'un poème qui, comme une prière, réaliserait le miracle de la résurrection :

Descends et dors dans cet arbre, dans cet arbre.
Repousse la terre dans cet arbre, dans cet arbre.
[...]
Désinvente le noir dans cet arbre, dans cet arbre.
Reconstruis des jambes dans cet arbre, dans cet arbre.
[...]
Emplis les orbites dans cet arbre, dans cet arbre.
Écris, écris toi vivante dans cet arbre. (« Dans cet arbre », p. 139)

Michèle Monte a bien montré que ce poème « appelle la morte à inscrire sa présence [...] et [qu'il] s'appuie essentiellement sur la répétition incantatoire d'un refrain⁴² ». L'incantation, vertu magique de la parole, voudrait, par la force rituelle de son verbe impératif, que le corps inanimé se recompose et que soit congédiée la mort. En cherchant à « inscrire la présence » de l'autre jusqu'à la fin, Roubaud pose la question des restes : y a-t-il quelque chose de vivant qui puisse survivre à la mort de l'amoureuse ? Quelle forme prendront ces restes ? Le sursaut du fantasme de la présence, placé en fin de parcours, empêche de lire le recueil comme un effort progressif pour chasser sans reste le désir d'un retour possible. On constate dès lors que l'identification à Tristan, d'abord écartée des possibilités du deuil, ne quitte jamais totalement le poète. Cependant, si ce dernier laisse échapper l'espoir d'un retour (« Que tu sois là, que tu sois là ! » [« Monde naïf », p. 130]), c'est aussitôt pour y résister et le relayer dans un « monde naïf », peuplé de « montagnes d'or », de « chevaux ailés » (« Monde naïf », p. 130), qui

⁴² Michèle Monte, « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme », *Textuel*, loc. cit., p. 85.

s'apparente aux contes pour enfants ou aux fables religieuses en lesquels il ne peut plus croire. La puissance d'Éros n'engage pas le poète sur la voie de la stricte répétition; elle ouvre, en chaque image empreinte de la mémoire d'Alix, une blessure qui ne peut être déniée par un simple regard rationnel sur soi.

Tristan et le tombeau de la jouissance

Le « je » endeuillé de *Quelque chose noir* partage avec Tristan un rapport au lieu qui engage la vue et la mémoire. Tristan s'empare de l'abri de son adversaire pour en faire un lieu cultuel privé. En fait, le lieu aménagé n'est ni plus ni moins que l'image renversée d'une chambre, dont Roubaud note l'importance chez les troubadours. Dans l'imaginaire poétique de ces derniers, la chambre délimite nettement l'espace secret des amoureux et un dehors ; la chambre ne saurait être exposée à la vue des autres. Dans la chambre s'ébauchent les fantasmes érotiques : c'est au creux de ce lieu que se rêvent les étreintes amoureuses, c'est aussi au creux de celui-ci que reviennent en mémoire les ébats qui ont eu lieu. Entre rêve et mémoire, cet espace est donc le lieu le plus intime partagé par les amants, lieu du « *jazer* » (le coucher), du « *jauzir* » (le jouir) (*FI*, 159), bref, le lieu d'un désir que l'on souhaite comblé. Roubaud rappelle également que la chambre n'est pas toujours chez les troubadours un espace architectural, elle peut être un lieu naturel dérobé aux regards « en la saison d'amour » (*FI*, 159), soit au printemps, moment où la nature s'érotise et communique avec la sensualité des amants. La chambre peut aussi être un « jardin fermé » (« le "hortus conclusus" de la tradition méditerranéenne » (*FI*, 159)), et de là, il n'y a qu'un pas à franchir pour que la dame soit vue comme « un jardin fermé [...] au centre du jardin fermé » (*FI*, 159), métaphore désignant tout à la fois le sexe féminin et l'énigme de la *dona* elle-même.

La caverne de Tristan reprend, pour les inverser, les caractéristiques de la « *cambra* » médiévale afin de l'associer à un tombeau, une chambre funéraire. D'abord, le lieu est sis dans la forêt bretonne, ce qui le rapproche de la chambre vue comme un « *hortus conclusus* », voilé par les « rideaux⁴³ » de la forêt. Puis cet espace est désigné comme une « grotte⁴⁴ ». Étymologiquement, « grotte » vient du latin « *crypta* », qui a aussi formé le mot « crypte », signifiant « caveau souterrain servant de sépulcre dans certaines églises » ou encore « chapelle souterraine » (*Le Petit Robert*). La symbolique du lieu s'enrichit d'une dimension sacrée associée à la sépulture. La statue de pierre à l'effigie d'Yseut, rappelant les gisants sculptés sur les tombes, renforce aussi le lien entre la chambre et le caveau⁴⁵. Tristan devient alors celui qui habite momentanément le tombeau d'Yseut, qui a la particularité d'en enfouir l'image et non la dépouille. La sépulture, curieusement, se fait lieu d'échange entre les vivants et les morts, lieu de désirs et lieu de disparition.

L'espace décrit par le poète de *Quelque chose noir* n'est pas sans rappeler l'aspect pétrifié de « la salle aux statues » de Tristan :

Cela qui m'occupe, entièrement, et me détourne du dehors, de m'éloigner, de quitter *les chambres*, les mouvements de soleil, c'est l'espace, l'espace seul, tel que tu l'avais rempli d'images, de tes images, de tes étoffes, de ton odeur, de ta sombre chaleur, de ton corps.
(« Dans l'espace minime », p. 36-37 ; nous soulignons)

L'appartement, significativement nommé « les chambres », n'est pas un lieu étranger à l'amoureuse, à la différence du repaire de Tristan. Au contraire, il a été le lieu intime de la vie

⁴³ Roubaud mentionne dans *La fleur inverse* que les troubadours dissimulent le plus souvent la chambre derrière un rideau. Par extension, le feuillage joue ce rôle lorsque la chambre est découpée dans un espace naturel (*FI*, 159).

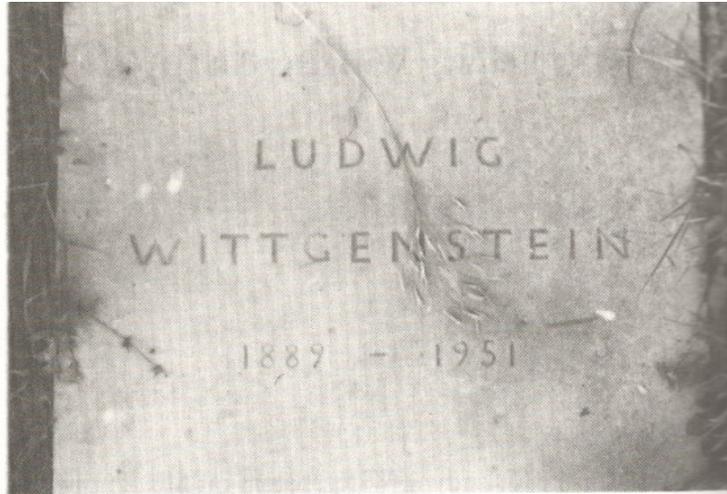
⁴⁴ Thomas, *Roman de Tristan*, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁵ La réversibilité de la chambre en sépulture se retrouve dans d'autres récits médiévaux. Dans *La Suite du roman de Merlin*, le magicien fait découvrir à la Demoiselle du Lac, de laquelle il est épris, la grotte, richement décorée, où Anasten et son amante illégitime vécurent. Le narrateur raconte « qu'ils ont été enterrés ensemble dans la chambre même de leur demeure ». (*La suite du roman de Merlin* [v. 1235-1240], trad. Stéphane Marcotte, Paris, Honoré Champion, « Traductions des classiques du Moyen Âge », 2006, p. 561 ; il s'agit d'une suite du plus connu *Merlin* de Robert de Boron.)

commune. Les objets qui peuplent l'appartement ne sont donc pas de même nature puisqu'ils sont des traces, des restes de la défunte et non des représentations construites après coup. Les objets laissés par Alix Cléo Roubaud sont investis de la mémoire de sa présence, ils semblent en porter l'empreinte. Par cette nature même, l'espace et ses objets deviennent indéplaçables, impénétrables pour le poète. Sans être de pierre, ils n'en demeurent pas moins pétrifiés.

Cette pétrification touche également le rapport du poète aux images. La description du lieu habité, devenu tombeau de l'amour, se double d'une autre métaphore, celle de la photographie. Comme Tristan « mené » par l'image d'Yseut, le poète se soumet à la puissance des images laissées par la photographe. Ces tirages « mènent » les mouvements du poète, le retiennent. Prisonnier de l'image à l'instar du personnage médiéval, Roubaud attribue les caractéristiques de la photographie à son appartement : « Le rectangle de la pièce tapissée de papiers bruns japonais et son agencement d'objets le tien à peu près intact depuis trente mois où je reçois la lumière plein les mains » (« Je vais me détourner », p. 61). En décrivant l'espace par sa forme rectangulaire, ses murs de papier, ses objets immobiles, les lumières et les ombres qui découpent l'espace, le poète se voit littéralement *habiter une image* fixée par Alix, une image qui redouble la perception de ce même espace comme un tombeau. À sa manière, le poète rejoint ici Tristan puisque se trouvent brouillées les frontières entre réel et image. À cet emboîtement vertigineux s'ajoute le rapprochement avec la photographie *Tombe de Ludwig Wittgenstein*⁴⁶ que décrit avec précision le poème portant le nom du philosophe.

⁴⁶ Alix Cléo Roubaud, *Tombe de Ludwig Wittgenstein*, Cambridge, 1980, publiée dans Hélène Giannecchini, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Le Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2014, p. 52. Cette photographie n'a pas été reprise dans le catalogue produit par la Bibliothèque nationale de France (voir Alix Cléo Roubaud, *Photographies. "Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration"*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015).



Comme la chambre de la jouissance devenue tombeau, la photo inverse joie et mort : captée « la veille de [leur] mariage », « l'image offre pour tout souvenir un faire-part de deuil⁴⁷. » La description qu'en livre le poème insiste sur la mise en abyme qui structure cette construction photographique :

Tu as mis la photographie de la pierre sur le mur, sur le papier brun, sombre, japonais, du mur : un morceau de tombe est sur l'image, juste le nom et les dates, un peu d'herbe à droite, à gauche, une graminée en travers.

Les bords du négatif visibles, partie de l'image, une ligne de noir, arrondie.

La tombe de la photographie, prélevée de la tombe.

Je la regarde. (« Ludwig Wittgenstein », p. 45-46)

Le poète se retrouve à voir, depuis un lieu pensé par la disparue, une image construite par la photographe, qui elle-même tient un métadiscours sur la nature négative de l'image photographique. Représentative de la pensée d'Alix Cléo Roubaud, cette photographie ne montre pas le réel, mais est un prélèvement du réel, ce que met en évidence le négatif perceptible sur la photographie imprimée. L'image photographique, comme le *trobar* dont se réclame

⁴⁷ Olivier Barbarant, « La mort photographe », *Textuel*, loc. cit., p. 57.

Roubaud, est travaillée par la négativité. Chez Alix Cléo Roubaud, l'image est hantée par l'appréhension de la mort, ce dont témoigne la photographie « Tombe de Ludwig Wittgenstein » par l'inversion des noces et de la visite au cimetière, le passage de la couleur au noir et blanc et, métaphoriquement, la présence dans la photo du négatif photographique.

Cette prolifération de répétitions gigognes est constante dans *Quelque chose noir* puisque les photographies laissées par Alix sont souvent prises comme objet de contemplation et de méditation. C'est peut-être là où Roubaud emprunte le plus à la pensée médiévale de l'image qu'Agamben désigne par le terme de « fantasmologie médiévale⁴⁸ ». Agamben montre que la pensée de l'image s'enracine dans les théories de l'optique médiévale (développées chez Aristote, puis poursuivies, entre autres, par Averroès) qui décrivent pratiquement l'œil humain comme un objectif photographique permettant à ce qui est vu de *s'imprimer* dans l'imagination et la mémoire. Par conséquent, toute perception visuelle est toujours d'emblée une image, un « fantasma », emmagasinée dans ce vaste réservoir qu'est l'esprit humain. Il en résume ainsi le mécanisme :

[t]out le processus cognitif y est conçu comme une spéculation au sens strict, comme une réflexion de miroir en miroir : reflétant la forme de l'objet, les yeux et le sens participent de l'eau et du miroir, mais l'imagination aussi est spéculative, qui « imagine » les fantômes en l'absence de l'objet. Connaître, c'est se pencher sur un miroir où le monde se reflète, c'est guetter des images qui se réverbèrent de reflet en reflet : l'homme médiéval est toujours devant un miroir, aussi bien lorsqu'il regarde autour de lui que quand il s'en remet à son imagination⁴⁹.

Suivant cette réflexion, il n'est pas étonnant de retrouver une préoccupation constante pour l'image dans le recueil. Comme la tombe perçue par l'œil de la photographe, rien ne se donne dans le monde de l'endeuillé sous le mode de la présence, de l'immédiateté, tout y est

⁴⁸ Giorgio Agamben, *Stanze, op. cit.*, p. 130.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 136.

appréhendé par la médiation de l'image, que celle-ci prenne la forme de la photographie, de l'image intérieure (le fantasme) qui modèle la perception des choses, ou même de la métaphore qui ouvre à une perception imagée de l'espace. Autant d'images pour arriver à nous faire voir, à nous lecteurs, l'absence.

Si, comme dans la légende médiévale, Jacques Roubaud convertit un lieu intime en un lieu mortuaire, le travail d'écriture permet de réintroduire le mouvement dans ce qui semblait gésir : « Disparaissant, tu n'as pas été mise ailleurs, tu t'es diluée dans ce minime espace, tu t'es enfouie dans ce minime espace, il t'a absorbée » (« Dans l'espace minime », p. 37 ; nous soulignons). Plus encore, la chambre comme lieu architectural acquiert par la métaphore des propriétés naturelles ; elle est terre traversée d'eau. Capable « d'enfouir » l'autre – le verbe « enfouir », au sens propre signifie « mettre en terre, sous terre, après avoir creusé le sol » (*Le Petit Robert*) –, l'appartement s'identifie à un espace souterrain, poreux comme le sol. Par ces déplacements connotatifs, la surface de l'espace et des objets se creuse, devient un « subjectile » empreint d'absence sur lequel s'agitent des temporalités contradictoires. Dans l'objet présent, comme traversé de symptômes, le passé fait irruption. Par l'opération métaphorique, l'écriture rétablit des liens, des analogies, alors même que le poète affirmait, dès le premier poème, « ne s'exercer à aucune comparaison » (« Méditation du 12/ 5/ 85 », p. 11). L'appartement de la rue des Francs-Bourgeois devient par ce processus véritable lieu de mémoire, expression qui ne renvoie pas aux travaux de Pierre Nora, mais bien aux anciens arts de la mémoire que Roubaud a longuement étudiés : « L'idée de "lieux de mémoire" de "patrimoine" est associée à une conception immobilière de la mémoire. Ayant tous les lieux de mémoire qu'il faut, les visitant

le dimanche, à l'occasion de telle exposition, on peut oublier tout ce dont il est question⁵⁰ ». À l'inverse d'un musée ou d'un cimetière, le lieu de mémoire, chez Roubaud, correspond à une représentation spatiale de la mémoire. Dans la mémoire, l'architecture s'effondre, se reconstruit, crée des passages entre différentes « chambres » de temps, met en relation anachroniquement des images. Devenue image de mémoire, l'appartement n'est donc plus le lieu clos qui condamne à l'immobilité. Le lieu peut être réhabité et ouvert à l'associativité mémorielle, forme d'imagination propre à la mémoire qui fonctionne par déplacements. Dans ce lieu, la métaphore confère à la disparue un corps nouveau. Présence liquide plutôt que minérale, l'amoureuse pénètre les lieux et les objets par absorption, s'y « dilue ». On touche ici à l'un des paradoxes du deuil : la disparition d'un être *donne lieu* à l'ubiquité de sa présence. La mise en mémoire rend donc une mobilité à l'espace à travers l'ambivalence des lieux⁵¹.

Galehaut ou la voie des reliques

Dans *La fleur inverse*, Roubaud consacre de nombreuses pages au *Lancelot en prose* afin d'illustrer l'amour héroïque qui unit Galehaut, « le fils de la belle géante » (*FI*, 72), venu du nord pour défier le roi Arthur et ses chevaliers, à Lancelot. Dès le premier regard, Galehaut développe une affection absolue pour Lancelot, similaire à celle que le chevalier de Logres porte à la reine Guenièvre. En effet, Galehaut considère Lancelot comme une « possession » (*FI*, 74) plus précieuse que le royaume d'Arthur. Peu à peu, le chevalier se désole de ne pouvoir posséder Lancelot de la façon la plus absolue qui soit et se laissera littéralement mourir d'amour.

⁵⁰ Jacques Roubaud, *Poétique*, *op. cit.*, p. 285, remarque 3083.

⁵¹ De nombreux passages, au début du recueil, évoquent cette imprégnation de la disparue dans les lieux : « Image sans épaisseur / voix sans épaisseur / La terre / qui te frotte / Le monde / dont plus rien ne te sépare » (« Où es-tu ? », p. 19), « Je ne m'exerce à aucun souvenir. je ne m'autorise aucune évocation. il n'y a pas de lieu qui lui échappe. » (« Méditation du 21/7/85 », p. 21), « Et la nuit / L'emporte [le vecteur de lumière] / Où tu te ranges / invisible / dans l'épaisseur » (« Méditation du 8/5/85 », p. 29).

Comme chez Tristan, la mélancolie s'incruste dans le cœur de Galehaut par un désir de possession qui ne peut être comblé. Roubaud insiste cependant sur un point essentiel qui distingue les deux personnages : la dimension phantasmatique (au sens d'une vision idéalisée d'un être) n'est plus chez Galehaut. C'est ce qui lui confère un aspect résolument tragique : il est « un personnage dont le monde confirme ce qu'il vit » (*FI*, 72). Lancelot n'est pas une construction phantasmatique pour Galehaut, puisqu' « il est vrai, narrativement, que Lancelot est objet parfait, qu'il est exactement ce que Galehaut imagine » (*FI*, 74). Il y a donc coïncidence entre l'aspiration à l'amour et l'objet d'amour lui-même. Il ne peut donc être détrompé, comme on pourrait détourner Tristan de son objet compensatoire : Lancelot est l'absolu perdu d'avance, à jamais intouchable. Le caractère de vérité qui s'attache à la perte mélancolique de ce personnage résonne dans la fatalité qui touche l'amoureux de *Quelque chose noir* : « Disparue de l'extérieur, des arbres formes vides, des airs, des pluies, // Disparue de l'intérieur, du baiser, vérité vide. // Disparue. » (« Morte », p. 68). Comme Galehaut, Roubaud a rencontré la plénitude de l'amour et la perte de celle-ci est devenue irrémédiable par la mort : « il n'y a pas de place pour la distance traumatisante d'un "fantasme" à une "vérification par la vérité" qui en imposerait le démenti » (*FI*, 89). La lucidité de Galehaut, comme celle du poète, permet en quelque sorte « l'affirmation du réel de la perte » (*FI*, 89).

La contemplation des images dans *Quelque chose noir* doit être rapprochée de la contemplation de l'écu par Galehaut, au moment où il se laisse mourir d'amour. L'écu avait été donné à la reine Guenièvre par la Dame du Lac :

Elle [Guenièvre] le regarde beaucoup et amont et aval et voit qu'il est tout fendu depuis le pied jusqu'en amont. [...] En l'une des parties de l'écu il y avait un chevalier richement armé du mieux que celui qui le fit sut faire à l'exception de la tête dont on ne distinguait pas les traits. Et en l'autre moitié était pourtraite une très belle dame. Ils étaient par en haut si près que chacun tenait ses bras au cou de l'autre et ils s'entrebaisaient par-dessus la fendure de l'écu. [...] Dites-moi dit Guenièvre ce que

signifie qu'il est si fendu. Et la demoiselle [du Lac] dit. Dame ceci est le meilleur chevalier du monde. Il a tant fait par amour et par œuvres que la dame lui a donné son amour. Mais il n'y a eu encore que du baiser et accoler comme vous voyez en cet écu. Et quand il adviendra que l'amour sera entériné sachez que l'écu que vous voyez disjoint se rejoindra et tiendront ensemble les deux parties. (cité dans *FI*, 78-79)

À l'agonie, Galehaut se plonge dans la contemplation du bouclier, sur lequel, cependant, plus aucune « fendure » n'est perceptible. La brisure disparue confirme l'amour consommé par Guenièvre et Lancelot, alors qu'à l'inverse, l'unité du bouclier devient blessure pour Galehaut. C'est précisément cela que regarde Galehaut, ce qui dans l'objet l'exclut et lui ramène en même temps l'image de son amour. L'image agit alors comme médiation afin d'assumer la perte (au contraire de Tristan qui refusait de la voir), et ce, sans consolation. Comme nous l'avons vu précédemment, les images affluent de toutes parts dans le deuil, sans toutefois, comme chez Tristan, permettre de s'engouffrer dans une machine phantasmatique illusoire. Comme l'écu, la photographie dans *Quelque chose noir* joue le rôle d'un objet relique au sens que lui donne le psychanalyste Pierre Fédida : « la relique est objet sacralisé qui, à la faveur d'une véritable dérision du quotidien, interdit au disparu de séjourner désormais parmi les habitudes et lui assigne quelques pauvres restes retenus de lui ou prélevés de son apparence⁵² ». L'image photographique tient à distance comme un objet sacré, oblige à une contemplation qui ne peut se transmuter en possession. Au contraire du fétiche, l'objet relique ne substitue pas un objet à ce qui est disparu, l'objet a plutôt une fonction de seuil. Prenons par exemple cette scène, très souvent répétée, qui a pour centre un paysage urbain (celui aperçu depuis l'appartement du couple) photographié par Alix :

Cette photographie, ta dernière, je l'ai laissée sur le mur, où tu l'avais mise, entre les deux fenêtres,

⁵² Pierre Fédida, « La relique et le travail du deuil », dans *L'absence*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1978, p. 76.

Et le soir, recevant la lumière, qui décline, dans le golfe des toits, à gauche de l'église,
ce qu'on voit, les soirs, assis sur cette chaise, est, précisément,

Ce que montre l'image laissée sur le mur, sur le papier brun sombre du mur, entre les
deux fenêtres, la lumière,

Avance, en deux langues obliques, coule dans l'image, *vers le point exact* où le regard
qui l'a conçue, le tien, a conçu de verser indéfiniment de la lumière vers qui, moi, la
regarde [...] (« Cette photographie ta dernière », p. 91 ; nous soulignons.)⁵³

L'image agit comme un seuil, c'est-à-dire comme point de passage entre deux temporalités, un
passé et un présent. En elle se réalise la transaction entre l'absence la plus radicale et la
possibilité d'un reste. Pour le dire avec les mots de Fédida, « la relique tire son sens – à la fois
sa nature et son pouvoir – du renversement possible d'une signification de l'objet par lequel se
produit et auquel se rapporte le passage d'une signification dans l'autre⁵⁴ ». En dédoublant ce
qui est vu par la fenêtre, la photographie devient en quelque sorte une fenêtre sur le passé révolu,
un miroir qui déforme le présent en en faisant simultanément un temps évidé. Absente de cette
image, l'amoureuse n'est présente au « cœur⁵⁵ » (« Cette photographie ta dernière », p. 91) de
la photographie que par le point de composition que reconstitue le poète. Ce point de vue, absent

⁵³ Au contraire des autres photographies implicitement décrites dans le recueil, celle-ci est impossible à identifier. Dominique Moncond'huy a très justement fait le rapprochement entre la chambre et l'image contemplée dans *Quelque chose noir* et la scène similaire décrite dans *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* : « Un soir, quelque temps après la mort de sa femme, monsieur Goodman s'était allongé sur son lit déserté, dans l'angle du mur, le long du pavage en fragments de miroir où se reflétait le ciel écossais, et les nuages. Les nuages, à leur habitude, sortaient dans le silence de derrière l'église presbytérienne, dans le golfe de toits entre l'église et les maisons du square. [...] » (cité dans Dominique Moncond'huy, « Du journal au tombeau ou de « quelque chose » à « rien », dans *Textuel*, *loc. cit.*, p. 47). Cette mise en parallèle brouille la fonction référentielle : le lieu décrit, que reproduit la photographie, est-il véritablement parisien ? Est-il écossais ? Force est de constater que le lieu réel, l'appartement, glisse vers un lieu mémoriel où se superposent différents lieux remémorés et différentes temporalités. Quelques différences s'immiscent également dans la description du paysage à l'intérieur même de *Quelque chose noir*. Dans le poème « Jusqu'à la nuit » (p. 31), le poète décrit l'image photographique en question : « L'église, la rue, le golfe de toits à gauche de l'église composent le fond d'une image : deux fenêtres, des arbres tièdes, un catalpa ? un arbre de Judée ? » Dans la toute dernière évocation de cette image, c'est « un marronnier » (« Rien 1983 », p. 147) qui y apparaît. L'évocation précise du catalpa et de l'arbre de Judée ramène le lecteur aux récits d'enfance de Roubaud (voir *La boucle*, dans *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 472-473) et au paysage du sud de la France sur lequel plane l'ombre des troubadours.

⁵⁴ Pierre Fédida, « La relique et le travail du deuil », dans *L'absence*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁵ Notons qu'en associant l'amoureuse au cœur, Roubaud l'associe au réseau d'images du « battement ». La photographie relique est donc traversée par la même temporalité double, contradictoire et anachronique que celle repérée en début de chapitre.

de l'image comme la « fendure » disparue de l'écu, devient une blessure béante, œil aveugle dans chacune des photographies prises par Alix.

L'œil absent de l'amoureuse continue d'agir sur le poète, il est bien celui qui « verse » la lumière sur le regardant, comme s'il servait d'intermédiaire, de seuil entre le poète et la lumière qui « coule » de l'extérieur. Le motif de l'eau, associé à la présence d'Alix, lui donne symboliquement un corps fluide, diffus, débordant, capable de pénétrer l'espace tout comme d'envelopper le poète. Faudrait-il conjurer cette présence ? Comme l'écu de Galehaut, l'image contemplée permet malgré tout un retour vers un dehors lumineux qui s'oppose au « point vacillant du doute de tout⁵⁶ » (« Point vacillant », p. 20), associé à la noirceur de la mort tout comme au sexe désormais impénétrable de l'amante⁵⁷, absorbant toute certitude, tout repère, toute possibilité de jouissance.

L'image de la lumière qui émane de la photographie reprend sur le mode négatif l'un des motifs médiévaux les plus importants chez les troubadours. Dans *La fleur inverse*, Roubaud constate que chez les poètes occitans, la lumière est constamment associée aux yeux de la *dona*, allant même jusqu'à affirmer que « la lumière a sa résidence en la dame : son *pretz*, cette qualité de son être qui se propage comme une rumeur, est lumière » (*FI*, 255). Malgré la disparition d'Alix, la photographie demeure dépositaire de cette qualité ; il n'est d'ailleurs pas anodin de retrouver le motif de la lumière associé à l'héritage : « Moi ? quelque chose d'entièrement neuf ?// Tes yeux dans la clarté testamentaire. » (« La certitude et la couleur », p. 57) Se faisant l'écho de Cavalcanti et d'Arnaut Daniel, Roubaud fait de la lumière qu'émet l'image

⁵⁶ Le motif du « point » est l'un des plus répétés tout au long du recueil.

⁵⁷ Noirceur et érotisme ont constamment partie liée : « Au fond des jambes ouvertes, cette tache sombre/ Cela ne changea pas » (« Dans cette lumière, II », p. 111), « Mais souvent tu es là : tes yeux qui ne voient pas/ tes jambes qui ne s'ouvrent pas ne se ferment pas » (« Scénario de la méditation », p. 81.)

conçue par Alix le seul reste sensible de leur amour : « [l]a lumière qu'elle émet est en elle [la dame] mise en mémoire par l'amour » (*FI*, 259). Motif mémoriel par excellence, la lumière, substance matérielle mais insaisissable, offre l'image d'une spectralité qui, loin de terroriser, se donne comme un motif d'accompagnement : « [...] dans la lumière du soir, la lumière descendante, elle, Alix, ma femme, accompagne ma prose lente sur son chemin de papier. Pensez, [...] que quelque part nos images coïncident⁵⁸ ». L'entreprise roubaldienne vise donc à donner un corps, un lieu à la présence fantomatique d'Alix, tout en en choisissant une matière fuyante, la lumière. Les restes se trouvent situés dans un corps évanescent, ce qui permet de laisser l'objet perdu inappropriable et d'échapper à l'éros mélancolique.

Si Galehaut meurt serein devant l'écu de Lancelot, Roubaud survit aux côtés d'un fantôme, car « [c]e qu'on appelle fantôme n'est pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans l'air – dans l'atmosphère de la maison, dans l'ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace⁵⁹ ». Le fantôme apparaît comme une présence déduite des objets imprégnés d'une mémoire, où ce qui se présente devant soi est chargé d'une négativité dont il faut faire l'épreuve. Dans cette épreuve que permet l'objet relique qu'est la photographie, c'est la survie de l'amante, mais aussi celle du mélancolique qui est en jeu. Contempler n'ouvrira désormais plus une possibilité de toucher l'autre : « l'acte de voir est un acte pour envisager l'absence⁶⁰ ». Le deuil se définit dès lors

⁵⁸ Jacques Roubaud, *La destruction*, dans *'Le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 35. Roubaud, par la prose cette fois-ci, commente une même scène de contemplation devant une photographie quelque peu différente.

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Fables du lieu », 2001, p. 113.

⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1992, p. 84.

comme une expérience visuelle paradoxale où celui qui voit se sent vu, saisi, dessaisi par le vide laissé par l'aimée, afin de devenir le miroir, la mémoire du disparu.

Lancelot : la mémoire plutôt que la mélancolie

Nous avons vu comment le poète de *Quelque chose noir* adoptait partiellement la posture de Tristan et de Galehaut, mais l'actualisation des figures mélancoliques médiévales ne pourrait être complète sans celle de Lancelot. Ce dernier est l'image du survivant : il est celui qui ne meurt pas de la perte de Galehaut, mais qui par elle frôle « la folie d'amour ». Roubaud met en lumière, dans *La fleur inverse*, le fait que le récit « s'y reprend [...] à deux fois pour “apprendre” à Lancelot la mort de son ami. » (*FI*, 92), comme si pour reconnaître la perte, pour accéder à sa vérité, il devait y avoir un temps d'incubation, de suspension. *Quelque chose noir* se déploie justement dans cet écart entre une mort qui est vue, mais tenue pour irréaliste, et une mort non seulement vue, mais éprouvée comme telle. La répétition devient donc nécessaire pour faire coïncider l'abstraction qu'est la mort et *cette mort-là*, la mort de l'épouse, tout comme le redoublement, par l'écriture et la contemplation des images, vise à réduire l'écart entre « [l']image interne, et *celle-là* [qui] se contredisaient » (« Dans cette lumière, III », p. 114). *Celle-là* désigne l'image du cadavre, l'image qui revient, obsédante, hanter le poète tout au long du recueil de sa lumière noire. Lors de la première annonce de la mort de Galehaut, faite de la bouche de Guenièvre, Lancelot n'est pas atteint par la nouvelle, « il ne l'entend pas », précise Roubaud. Il faudra que Lancelot s'écroule « devant la tombe même, [pour] qu'il accepte de savoir » (*FI*, 93).

Dans la structure de *Quelque chose noir*, on peut observer une même suspension de la connaissance de la mort. Le tout premier poème présente une image mentale du corps mort

d'Alix : « Il y avait du sang lourd sous ta peau dans ta main/ tombé au bout des doigts je ne le voyais pas humain. » (« Méditation du 12/5/85 », p. 11). Dépourvus de pathos, ces vers font entendre toute la distance entre le corps inanimé et la femme qui partageait sa vie. L'image du cadavre est étroitement liée à celle d'une porte tenue fermée, comme dans les premiers vers du poème « Méditation de la certitude » : « La porte repoussait de la lumière.// Je savais qu'il y avait là une main. Qui m'accorderait désormais tout le reste ? » (p. 13) Le titre du poème incite à le lire comme une scène mentale, intérieure, où il s'agit de se remémorer une scène. Si l'on accepte cette hypothèse, la spatialité devient l'image par laquelle on représente un savoir qui est refusé, refoulé : la porte est ce qui empêche de laisser advenir la révélation de la mort, sa lumière de vérité, car derrière cette porte c'est bien la vision du cadavre, laissée là en latence, qui est insupportable. Les mêmes éléments spatiaux se dramatisent au fil du recueil. Si la première occurrence de la porte close apparaît sous un mode descriptif, la deuxième montre que le sujet souhaite maintenir à distance ce qui se cache derrière : « Je ferme les portes comme si le silence. » (« 1983 : janvier 1985 : juin », p. 33). Se donnant à lire comme la description de l'intervalle entre la mort d'Alix (1983) et la reprise de l'écriture (1985), le poème témoigne d'un enfermement volontaire dans la nuit mélancolique, le noir y étant par deux fois mentionné.

Le motif de la porte, dans le vers précédemment cité, vient souligner la volonté de se protéger d'une menace, une menace qui n'est pas dite. En effet, le vers s'arrête, asyntaxique, comme une porte qui bloque l'accès à une autre pièce. Comme en écho aux premiers poèmes, ceux de la dernière section reprennent la même image : « Je dis toujours ton nom ton nom en moi comme si tu étais.// Comme si la mort [...] s'était arrêtée sur une porte// Moi derrière incrédule. » (« En moi », p. 136). Le sens de l'image se précise : la porte est ce qui suspend provisoirement la progression de l'idée de la mort, ce qui en bloque le cours. L'interdit se lève

dans le dernier poème où la même image structurante est reprise : « La porte repoussait de la lumière// J'ai reconnu ta mort et je l'ai vue » (« Nonvie, IV », p. 143). En reprenant le vers issu de la première section, un effet de redite est produit, comme si nous étions revenue exactement là où nous avons entamé la lecture. Cependant, cette porte tenue fermée encore une fois s'accompagne du caractère définitif d'un savoir, ce qu'accentue aussi la situation du poème dans le recueil : la mort est reconnue et vue, sans écart cette fois-ci entre l'évidence rationnelle et l'affect. Cette porte qui ne s'ouvre pas, mais par laquelle la mort s'apprend, double, il nous semble, cette tombe scellée devant laquelle Lancelot « tombe à terre évanoui » (*FI*, 93) et qui lui révèle la perte irrémédiable de l'ami.

Les images qui mettent à distance la reconnaissance entière de la mort évoluent en parallèle avec celle de la dépouille d'Alix. Comme nous l'avons vu, la représentation du cadavre ne nous est pas dérobée, elle ouvre le recueil, mais de manière pudique : le corps sans vie est évoqué métonymiquement par une main dans laquelle le flux du sang s'est interrompu. Puis le corps se dégrade : « [sa] chevelure s'était noircie absolument.// [Sa] bouche s'était fermée absolument. » (« Mort réelle et constante », p. 136), jusqu'à devenir, dans la dernière section, matière putréfiée, associée à « un bruit de mouches/ Qui fronce sur l'horizon où il fait bleu » (« Nonvie, II », p. 141). Dans cet ultime moment du recueil, le poète quitte le ton analytique du départ, qui faisait largement place à la prose, pour dire sa douleur restée vive dans un vers redevenu systématique, et qui accompagne le rituel d'une seconde mise en terre, où le poète « jet[te] le linge sur la chevelure », comme le linceul recouvre une dépouille. Tel Lancelot, le poète accepte de savoir, accepte de perdre et de mettre à distance ce corps de désir resté flottant, irréel mais érotique, entre les deux annonces de la mort.

Le destin des restes n'en finit pas là pour autant, ni pour Lancelot ni pour Roubaud. Le chevalier fera porter la dépouille de Galehaut à la Joyeuse Garde, un château conquis par Lancelot par amour pour la reine, afin que, le jour de sa propre mort venu, il puisse le retrouver au cœur même de sa tombe. Roubaud ajoute aussi qu'un des continuateurs du récit fit des dépouilles des deux amis les objets de la vengeance du roi Marc :

Il en fit grande cruauté, peut-on lire, car il fit aussitôt un grand feu appareiller et y fit jeter le corps de Lancelot et les os de Galehaut. Qui en furent en peu d'heures tout brûlés et tournés en cendres tant qu'on ne put y trouver ni chair ni os. Ni plus jamais savoir qui était l'un et qui était l'autre. (*FI*, 94)

Pareil désir d'union posthume se trouve également chez Roubaud :

L'idée d'être, morts, en un même lieu.

L'idée des deux noms sur une pierre.

L'idée de la proximité des alliances. on peut imaginer les attacher, même.

Tout cela d'une durée limitée, symbolique quoique (au sens le plus courant) [...]. (« L'idée de ce lieu », p. 141)

Si l'idée d'une chambre-tombeau partagée, reflet de la représentation de l'appartement analysée plus haut, effleure l'esprit, elle est de brève durée. Au monument de pierre qui commémorerait le couple et le réduirait à leurs noms, Roubaud oppose l'image d'un tombeau profané, ou du moins tenu ouvert par le déplacement mémoriel. La profanation pourrait d'ailleurs être vue comme l'acte essentiel du travail de la mémoire. C'est par la profanation que se déplacent les restes, c'est par la profanation que le mouvement peut reprendre : « la vie qui te reste, s'il te reste, est imprimée en moi, suaire, entremêlée en moi, refusant de se défaire. » (« L'histoire n'a pas de souvenir », p. 113) En décrivant son intériorité tel un « suaire », il se fait lui-même tombeau d'Alix, mais un tombeau dédié au vivant et non à ce qui est mort. N'est-ce pas là le sens même de la métaphore du suaire, tissu saint de Véronique sur lequel s'est empreint le visage

du Christ afin de témoigner de son éventuelle résurrection ? Dépendante de la vie de l'autre, la mémoire d'Alix devient signe d'un passé révolu, mais aussi possibilité d'avenir : elle se transforme, s'incorpore aux tissus du poète. L'image de l'entrelacement, centrale dans la poésie des troubadours, se déplace en fin de parcours : à l'entrelacement physique des amants se substitue, comme une fleur inverse, l'entrelacement mémoriel. L'image d'Alix n'est plus l'icône de Tristan, elle n'est plus la relique matérielle de Galehaut, elle est tenue vivante par la mémoire du poète, pour qui la mémoire ne se réduit jamais à la fixation des souvenirs ; elle est plutôt le creuset même de l'invention littéraire.

La traversée des figures mélancoliques médiévales a permis de tracer le chemin des restes dans *Quelque chose noir*. S'il est impossible de croire en une chair ravivée et de refaire un corps à l'amoureuse (c'est la voie de Tristan), cela ne congédie pas pour autant toute forme de présence à celle qui est disparue. Spectre lumineux, l'image d'Alix, comme l'écu adoré par Galehaut, force en quelque sorte les objets et le poète à sortir de leur inertie. « Le deuil met le monde en mouvement⁶¹ », affirme Pierre Fédida, et c'est bien ce qui se passe lorsque l'image devient un seuil où s'entremêlent passé et présent, déplaçant le sens ancien des choses pour les ouvrir à une mémoire qui les transforme. C'est bien ce qui se passe lorsque l'image de la disparue se développe dans la chambre noire qu'est devenu le corps de l'amant. Ayant pénétré la chair de celui qui faillit tomber dans la folie d'amour, la lumière de l'absence devient condition de la mémoire.

⁶¹ Cité dans Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 59.

Chapitre 2

De la chambre du baiser à la chambre des voix

La figure de Lancelot donne une image visuelle de l'*entrebescar* textuel que Jacques Roubaud emprunte aux troubadours. Cependant, cette figure héroïque exclut tout rapport au langage. Après avoir été perçu par le poète comme une donnée spatiale extérieure à soi, après avoir été intériorisé comme espace mémoriel privé, le lieu, par le travail de l'écriture, se fait poème et s'ouvre au partage. *Quelque chose noir*, en tant que livre de poésie, se conçoit comme un espace transitif entre l'infiniment privé et le collectif. Les poèmes sont à la fois des lieux d'inscription mémorielle autant que des forces de transmission. Roubaud définit d'ailleurs la *mezura* comme une tension, comme une force qui tend la langue entre deux extrémités : « Mezura (d'un vers, d'un poème) C'est le rapport de l'élan à lui-même, la bonne tension (tonique), la force juste de l'impulsion. Alors seulement peut intervenir la norme, la moyenne de tous les élans, le mètre⁶². » La *mezura* ne s'identifie donc pas complètement à la régularité métrique, elle est d'abord une énergie qui traverse l'écriture. Cette force qui traverse la langue amène à explorer le rapprochement entre la voix et l'écriture dans *Quelque chose noir*, particulièrement à travers les reprises, secrètes puisque non indiquées par des guillemets, de larges pans du journal intime d'Alix Cléo Roubaud. Corollaires du rapport entre la vue des photographies et leur mise en mémoire, analysé dans le premier chapitre, les liens qui unissent le journal d'Alix Cléo Roubaud et la parole poétique se construisent dans *Quelque chose noir* dans un même mouvement hélicoïdal, au principe duquel se retrouve aussi la mémoire.

⁶² Jacques Roubaud, *Poétique*, *op. cit.*, p. 275, remarque 2991.

La mémoire et le « non-non-vers⁶³ »

La mise en forme que donne Roubaud à l'échange des voix, entre la sienne et celle d'Alix, n'est jamais stabilisée. On retrouve là une forme d'entrelacement, de circulation de l'une à l'autre, et non une forme de fixation. La survivance d'Alix Cléo Roubaud peut s'amorcer là, au moment où la prostration engendrée par la disparition cède la place à l'opération de mise en mémoire par la forme poétique. Le processus de mise en mémoire, qui fait glisser la parole d'Alix, consignée dans son journal, dans la voix du poète lui-même, peut se décrire par l'échange entre trois types de mémoire que distingue Roubaud dans *L'invention du fils de Leoprepes*. La première mémoire est celle « des souvenirs dans leur immédiateté » qui permet « l'appréhension incessante du monde »⁶⁴. De ce point de vue, la mémoire est un réservoir pêle-mêle et virtuellement infini de souvenirs servant à l'individu d'orientation dans le monde. Pour Roubaud, cette mémoire est absolument privée puisqu'« un souvenir ne s'écrit pas, ne se montre pas, ne se dit pas. [...] » (« Pornographie », p.116). Ce que l'on croit souvent, à tort, être un souvenir écrit n'est jamais autre chose, chez Roubaud, que le récit d'un souvenir et non le souvenir en soi. Tenter de l'écrire, c'est le détruire, le fixer, lui retirer toute mobilité. *Quelque chose noir* ne peut alors pas être conçu comme une collection, un album de souvenirs partagés⁶⁵.

⁶³ L'expression est de Stéphane Bacquey (voir « Le non-non-vers de *Quelque chose noir* », *Textuel*, loc. cit., p. 89-102.)

⁶⁴ Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 82.

⁶⁵ La réflexion de Roubaud sur le statut du souvenir est à rapprocher de l'usage psychanalytique de ce dernier : « L'un des clichés les plus répandus sur la psychanalyse, c'est qu'elle est une exploration de la mémoire. L'analyste, conçoit-on, traque le passé ; sans cesse il s'y réfère ou y réfère son patient comme à une confirmation ou à une preuve de ce qui est dévoilé par l'interprétation. [...] Ce que nous appelons le courant du souvenir n'est pas le résultat de la procédure d'enquête menée par l'analyste. C'est l'inverse qui se produit : le courant surgit de lui-même dans le sillage de l'étalement de la parole [...]. [...] [C]e courant, qui devient observable sous des conditions particulières, est inséparable de notre connaissance des choses et du monde; il compose et recompose sans cesse la trame à travers laquelle nous "prenons conscience" de ce qui s'offre à notre perception. » (Jean Imbeault, *Mouvements*, op. cit., p. 41-42.) Comme la *mezura*, qui est une tension *entre* les mots, la force active qui les combine, le courant du souvenir se définit comme la force qui lie et délie les souvenirs entre eux.

Tout au plus le poète se borne-t-il à évoquer la présence des souvenirs et l'effet que ceux-ci produisent sur lui dans le deuil. Ainsi en est-il dans le dantesque poème « Méditation des sens » :

On y descend par une spirale, une damnation.

De la vue, à la voix. de la voix, au souffle, parfum,
odeurs.

De l'odeur au goût : mordre, enfoncer, salives.

Fonds du puits, intérieur ultime est le toucher.
[...]

Toutes stations que je descends en enfer,
par le souvenir. (p. 82-83)

La notion de souvenir est affaire de corps : elle ravive les restes sensuels de l'autre, sans pour autant lui « refaire un corps ». Se souvenir est d'abord une action qui met le sujet à l'épreuve des images qu'il porte en lui. Le terme « station » met d'ailleurs en parallèle le trajet des souvenirs du poète et le chemin du Christ vers le Calvaire (le thème de l'enfer, de la damnation freine cependant, comme partout ailleurs dans le recueil, l'élan vers toute forme de rédemption ou de consolation). Comme dans tout chemin de croix, le poète s'arrête devant chaque image et en médite la douleur. Chaque souvenir devient alors un lieu d'arrêt, un lieu de mémoire. Les restes de l'amoureuse sont transformés en images par le souvenir et c'est précisément cette conversion qu'il s'agit d'abord d'affronter.

À ce stade, la deuxième mémoire n'est pas atteinte. La douleur physique, propre à la réminiscence induite par le souvenir, fait triompher le discontinu sur la continuité, sur le récit ou le montage mémoriel. Le deuxième type de mémoire identifié par Roubaud est « la mémoire du contrôle des souvenirs, de leur mise en rapport, de leur mise en sens ; seconde mémoire sans laquelle il n'y a pas de pensée, pas de reconnaissance des souvenirs comme souvenirs, pas de

stratégie de leur utilisation dans le raisonnement⁶⁶ ». Cette seconde mémoire se présente comme une narration, le liant qui assure la continuité entre les différents fragments. Propre à chacun des individus, cette mémoire est productrice d'une mise en ordre des souvenirs, mais elle a surtout le rôle de révéler, d'abord pour soi-même, ce qui est révolu. Cette mémoire a donc un socle empreint de négativité, puisqu'elle se présente essentiellement comme le rappel de ce qui n'est plus :

L'histoire n'a pas de souvenirs.

Chaque image de toi – je parle de celles qui sont dans mes mains, devant mes yeux, sur les papiers – chaque image touche la trace d'une reconnaissance, l'illumine,

Mais elle est pourtant révolue, elles sont révolues, chacune et toutes, ne constituent en leurs configurations aucune vie, aucun sens, aucune leçon, aucun but. (« L'histoire n'a pas de souvenirs », p. 112)

Roubaud distingue clairement le souvenir, produit par une mémoire involontaire stimulée par les traces matérielles laissées par Alix, et cette seconde mémoire qui n'a pas pour rôle de ramener vivant en la mémoire, mais bien de constater, dans l'illumination du souvenir, la mort d'une présence et l'absence de sens. Les poèmes de *Quelque chose noir* sont hantés par la tentation de la narration et de la continuité qu'elle suppose, ce que la séquence des poèmes « Roman-photo », « Roman, II », « Roman, III » (p. 51-56) met en lumière : « Le roman se compose d'aventures racontées dans le temps de leur avènement./ L'importance et le sens de cette contrainte ne sont pas dissimulés. Au contraire il est dit explicitement que les choses racontées se passent dans le temps où elles se racontent. » (« Roman-photo », p. 51) Le poème devient alors la forme qui *montre* l'impossibilité, l'échec du récit devant la mort d'Alix Cléo Roubaud, tout en proposant des micro-récits : « C'est un autre roman encore, peut-être le même./ Un homme abandonné, à cause d'une mort, reçoit un coup de téléphone. Ce coup de téléphone

⁶⁶ Jacques, Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 82.

est un appel de la femme aimée, et morte. » (« Roman, II, p. 53) Le récit a donc lieu, mais uniquement pour être reconnu comme une forme impossible, autre manière de performer « l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire », « la tension de la poésie entre forme et néant. » (*FI*, 345) que Roubaud repère chez les troubadours. On tient là l'un des éléments constitutifs du recueil : « Le détour par d'autres discours (narratif, philosophique ou religieux) [permet] de décanter la spécificité du poétique, cette possibilité d'affronter sans la combler la réalité de ce rien, de s'en approcher peu à peu sans pour autant reconstituer une cohérence fallacieuse⁶⁷ ». Le poème apparaît alors en négatif, par le biais d'un incessant discours sur les possibilités de la parole poétique : le poème se définit d'abord par ce que le roman et les autres discours ne permettent pas, par leurs limites.

L'expérience du deuil, en tant que processus mémoriel permettant la « reconnaissance des souvenirs comme souvenirs » et, par le fait même, une prise de distance interne, est inséparable d'une réflexion sur les formes littéraires puisqu'elles induisent chacune un rapport spécifique au temps. Au toujours-présent du roman, Roubaud oppose la capacité à reconnaître le révolu ainsi que la discontinuité de la poésie, fondées, en partie, dans un rapport d'homologie à la forme du journal pratiquée par Alix Cléo Roubaud : « Mais ce [le roman] n'est pas pour autant un journal./ Car le présent y parle sans être aucunement révolu. Il n'y a pas la discontinuité des dates, des pages, des regrets du journal. » (« Roman-photo, p. 51) Le vers, fragments de fragments, se recomposerait donc à partir de la « dissolution de la prose⁶⁸ » du journal, à partir de sa décantation.

⁶⁷ Michèle Monte, « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme », *Textuel*, loc. cit., p. 86.

⁶⁸ C'est l'hypothèse du vers « non-prose » ou du « non-non-vers » de Stéphane Baquey, formulée à partir d'une observation de Jacques Roubaud lui-même dans l'essai *La vieillesse d'Alexandre* : « Jacques Roubaud [...]

La troisième mémoire et l'oralité

Rien de ce processus ne serait communicable sans la troisième mémoire, la plus complexe, qui porte le nom de poésie chez Roubaud. Envisagée comme la mémoire de la langue, la poésie suppose toujours une distance prise face à soi, face à la langue. *Quelque chose noir*, à travers l'expérience de la discontinuité, raconte l'aphasie survenue après la mort d'Alix Cléo Roubaud et se présente comme un exercice de transmission qui se met en branle, un retour à la parole :

Je n'ai pas pu *parler* pendant presque trente mois.

Je ne pouvais plus *parler* selon ma manière de *dire* qui est la poésie.

J'avais commencé à *parler*, en poésie, vingt-deux ans avant (« Aphasie », p. 131 ; nous soulignons).

Le thème du silence a donc à voir avec les deux premiers stades de la mémoire, comme en font part ces vers qui témoignent de la stase de la parole poétique. L'aphasie dont il est question est cependant traitée à l'aide de temps verbaux au passé, alors que celui qui dit « je » renvoie à une situation d'énonciation présente. Le « je » roubaudien est alors celui qui *parle* et *dit* et non plus ce « je » passé confiné au mutisme.

Fait singulier, Roubaud ne se décrit jamais comme celui qui écrit. En effet, il préfère user des verbes d'énonciation « parler » et « dire » plutôt que ceux qui renvoient à l'acte scriptural. Cette proposition, socle de l'écriture poétique de Roubaud, révèle un attachement à

distingue trois modes de survivance du vers traditionnel. Les deux premiers sont “le vers libre international” et “le retour au vers traditionnel”. Mais c’est le troisième qui peut nous intéresser pour situer *Quelque chose noir*. Je cite Jacques Roubaud : “Dans un troisième mode, [...] la prose, en laquelle Mallarmé voyait le vers “rompu”, est sollicitée pour l’essai d’un vers non encore défini, un vers-fragment, isolant des morceaux de langue et leur conférant un statut d’éléments constitutifs d’une métrique non encore établie” » (Stéphane Bacquey, « Le non-non-vers de *Quelque chose noir* », *Textuel, loc. cit.*, p. 94.)

la dimension orale de la poésie, dont l'exemple des troubadours est incontournable. La poésie des troubadours offre cependant déjà un exemple d'hybridité entre oralité et écriture. Elle correspond à ce que Paul Zumthor nomme « l'oralité mixte », où « l'influence de l'écrit [...] demeure externe, partielle et retardée »⁶⁹. Au contraire des chansons de geste, fixés par l'écriture longtemps après leur naissance, la poésie des troubadours se conçoit dans des structures écrites. Cependant, cette poésie est constamment traversée par la prédominance des effets de voix, puisqu'elle a pour destin la transmission orale. *Quelque chose noir* tente, dans une culture de l'écrit, de conjoindre parole vive et acte d'écriture. Loin d'être une propriété stricte de *Quelque chose noir*, l'association de la parole et de l'écriture est l'un des aspects essentiels de la poétique élaborée par Roubaud :

La poésie dont je parle est composée pour un œil-oreille. La poésie [...] se présente comme intimement liée [...] à la langue, par la mémoire. Mais elle emploie une modalité essentiellement neuve de cette liaison : elle fait intervenir autant la langue écrite que la langue parlée. La distinction principale n'est pas alors celle qui oppose l'oral à l'écrit mais celle qui fait jouer, sans les confondre, une mémoire externe à la mémoire intérieure, où la poésie doit se retrouver, pour vivre⁷⁰.

La poésie, chez Roubaud, est la seule mémoire qui se tient au carrefour de la « mémoire interne », faite des souvenirs et de leur interrelation, et d'une « mémoire externe », mémoire collective et impersonnelle, dont la langue, avec son histoire, ses configurations, ses sonorités, fait partie. En associant l'écriture et l'oralité, l'œil et l'oreille, Roubaud, considéré à tort de ce point de vue comme un poète formaliste, attribue une dimension corporelle essentielle à la poésie, soit par la mémoire qui y est investie, soit par la transmission qui lui donne vie. Par ce choix poétique, Roubaud maintient la filiation avec les troubadours : la poésie amoureuse a quelque chose d'immensément privé, elle est adressée à une *dona* réelle, à un amour qui n'est

⁶⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1983, p. 36.

⁷⁰ Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 144-145.

pas allégorique, mais elle circule de bouche à oreille, par les récitations publiques des poètes.

L'auteur de *Quelque chose noir* place le lecteur au centre de ce paradoxe de la transmission.

D'un côté, il affirme :

Je n'ai jamais pensé à un poème comme étant un monologue parti quelque part de
l'arrière de ma bouche ou de ma main

Un poème se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel

[...]

Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien (« Dialogue », p.124-125)

De l'autre, il suppose une possible réception de ses textes :

Dans le registre lyrique, élégiaque, l'horreur culminera
métriquement (mort métrique). ou bien par la disjonction
et la suspension

Du moins si on *écoute* jusque-là, ou *lit* (« Le ton », p. 126 ; nous soulignons).

Le poème prend donc forme dans une aporie. Ce qui relève de la circonstance autobiographique, du souvenir, échappe à jamais au lecteur, il est ce « rien » qui se substitue à la destinataire, la *dona*, Alix Cléo Roubaud. En même temps, le poème est quand même disponible pour un lecteur extérieur au couple : il est invité à recevoir la charge d'« horreur » que chiffrent la forme des vers, leur « métrique ». C'est ce double aspect de l'adresse qui différencie le plus notre lecture de celle de Jean-François Puff, qui a relevé très finement les parentés entre la poétique des troubadours et celle de Roubaud. Comme la poésie chez Roubaud est conçue comme une mémoire hybride, on ne peut conclure qu'il y a « échec du poème » lorsque la destinataire du poème n'est pas « émue, ni charmée par le chant, qu'elle échappe à son emprise⁷¹ », qu'elle n'offre pas sa « *merce* », c'est-à-dire son « désir » ou sa « pitié amoureuse » (*FI*, 253). La « *merce* », concept relevé chez les troubadours, est décrite comme « le désir qui montre l'entrée

⁷¹ Jean-François Puff, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 419.

de l'amour » (FI, 253) et apporte « secours » (FI, 254) au poète en le sauvant *effectivement* du néant d'amour. Si l'on conçoit *Quelque chose noir* comme une stricte reprise de ces principes, alors nous sommes obligée de conclure à l'échec du poème. Mais, comme nous l'avons vu, *Quelque chose noir* conçoit le lecteur comme un double de la *dona*, celui qui capte un chant qui ne lui est pas adressé, mais qui peut quand même « secourir » la mémoire d'Alix en la laissant toucher la sienne.

À l'inverse, postuler trop radicalement que le recueil exclut le lecteur puisqu'il est un « tiers impossible et inévitable », « un indésirable voyeur »⁷² ne rend pas compte de la complexité des enjeux de la double adresse. Dans un recueil hautement autobiographique, Roubaud incite à une lecture paradoxalement impersonnelle, il invite à ne pas privilégier, dans l'interprétation, les tragiques circonstances relatées dans *Quelque chose noir*. Le poète invite au fond à ne pas oublier qu'un livre de poésie est toujours mémoire de la langue et ne peut être réduit à une expérience strictement autobiographique. *Quelque chose noir* maintient donc sur le plan de l'adresse une dimension privée, qui ancre la poésie dans la vie, mais aussi une dimension collective, d'où se retire l'exposition autobiographique.

Voix et imprégnation

L'ambivalence de l'adresse dans *Quelque chose noir* est conséquence de la poésie entendue comme parole, à mi-chemin entre la voix et l'écrit. En concevant la poésie autant comme un fait d'écriture que d'oralité, Roubaud accorde un rôle médian à la voix. Comme le précise Bruno Clément, la voix, objet récurrent du discours philosophique, est le lieu de l'« articulation » d'« une dimension sonore, caractérisable au moyen de l'acoustique, voire de

⁷² Emmanuel Pestourie, « L'impossible déposition de la parole poétique », *Textuel*, *loc. cit.*, p. 106.

la physiologie ; et de la signification [...]»⁷³ ». Autrement dit, la voix est tout à la fois émanation d'un corps – en cela elle possède une matérialité réelle – et point de contact avec l'immatérialité du sens. La voix chez Roubaud est le complément nécessaire de l'écriture, notamment dans le processus de création, ce qu'il décrit dans *Dire la poésie* :

C'est pourquoi ces poèmes la singularité de leurs
mots et lignes et découpages de leurs frontières des
répétitions des successions ont une particularité
nécessairement invisible en ce livre et que seule
la voix peut essayer de rendre [...]
celle de ne pas être fixés

Je veux dire que pendant les six ou sept années où
ces poèmes ont existé avant d'être posés en ce livre
à chaque lecture à chaque copie manuscrite
de leur ensemble quelque chose changeait je
leur faisais subir des variations minimales l'ensemble
de ces poèmes était accumulation de variations
minimales

[...]

Il est possible d'envisager cela le maintien de
poèmes dans un état de variantes perpétuelles d'eux-
mêmes chaque poème n'est qu'une variante il
n'y a pas de vraie version [...]»⁷⁴

La voix est bien ce qui traverse le poème afin de lui éviter la fixité, autant dans le processus de création que dans l'acte de transmission. L'écriture suppose toujours une très concrète diction, mentale ou à voix basse chez Roubaud : ce sont les hasards de la voix qui déplacent ce qu'avait fixé la main, dont le texte publié garde la trace à travers ses répétitions. C'est également la voix qui peut donner une épaisseur vivante à ce qui est « invisible » dans le livre, qui peut faire littéralement entendre, par la pause, plus ou moins longue, les silences que sont les blancs, les disjonctions des retours à la ligne du vers ou l'irruption des signes de ponctuation. *Quelque chose noir* semble être bâti selon ce même processus. Lisant le journal d'Alix, Roubaud retient

⁷³ Bruno Clément, *La voix verticale*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2012, p. 12.

⁷⁴ Jacques Roubaud, *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 18-19.

quelques fragments, par exemple, l'image récurrente du « point vacillant du doute de tout⁷⁵ ». Empruntée au journal de la morte, l'expression ne se fige pas pour autant. Elle devient, dans *Quelque chose noir*, « le point vacillant du doute de/ tout », puis « le point familier du doute de tout » (« Point vacillant », p. 20) et on la retrouve enfin, écartelée entre deux vers : « Absent de ton regard, [...] sans/ toi, au point,// Vacillant du doute de tout » (« Cette photographie, ta dernière », p. 104). Chaque fois, le syntagme d'Alix se transforme, soit par la substitution de l'adjectif « familier » au participe passé « vacillant », soit par l'éloignement ou le rapprochement des mots qui le composent. Quasi identique à chaque fois, le vers se module surtout par l'entre-deux des mots et implique une diction chaque fois différente. Il faut sans doute alors penser la voix comme le relais de ce que ne pouvait accomplir la narration : par la présence physique dont elle émane, par le souffle qui lie chaque vers à l'autre, même dans ses arrêts, se recompose une forme de continuité vocale travaillée par la dislocation.

Chez Roubaud, c'est à la voix qu'est donnée la capacité de faire circuler d'un corps à l'autre, d'un être à l'autre, les affects (par ses inflexions, son ton, son rythme) en même temps que les propositions de sens. Roubaud insiste dans plusieurs œuvres sur la voix comme faculté de pénétration de la poésie : « Pénétrer un poème, l'entendre, nécessite le geste de la main, le geste de la voix : recopier, apprendre, réciter⁷⁶. » On voit le mouvement spiralé qu'entraîne l'écoute-lecture proposée par le poète : la voix du poème est d'abord entendue mentalement, elle se fait ensuite l'objet d'une appropriation par une écriture-lecture (ce que soulignent les verbes reliés à la gestualité), puis elle devient autre par la « ré-citation », selon l'expression

⁷⁵ Alix Cléo Roubaud, *Journal, 1979-1983*, Paris, Le Seuil, « Fiction et Cie », 1984, p. 37.

⁷⁶ Jacques Roubaud, *Poétique, op. cit.*, p. 269, remarque 2893.

d'Éric Benoit⁷⁷. Il faut entendre dans ce substantif, non pas l'apprentissage par cœur d'un poème, sa mémorisation entendue comme une répétition à l'identique, mais comme un « chant », comme une force qui traverse l'enveloppe des mots autant que le corps, qui « incite, [...] met en mouvement, [...] fait agir. [...] Provoque en nous motions et émotions⁷⁸ ».

Dans le trajet de la voix qu'expose Roubaud, on remarque également le passage d'un énonciateur à un autre : il y a la voix du poème et son passage dans le corps – main et voix de l'autre. Dans ce passage d'un corps à un autre, c'est aussi le mouvement de la mémoire qui affleure : « Sans la mémoire intérieure, sans la mémoire de poésie, la page est immobile et la voix éphémère⁷⁹. » La voix-écriture dont il est question ici illustre bien l'articulation entre mémoire interne et mémoire externe propre à la poésie. Extérieur à soi, écrit dans une langue partagée par plusieurs, le poème s'infiltré dans un corps, porteur, lui aussi, d'une mémoire privée. Il n'est redonné au dehors que par le détour de cette imprégnation intime. Ainsi se complète la définition de la poésie conçue comme un type de mémoire : elle est « un effecteur privilégié de la mémoire⁸⁰ », elle a le potentiel d'agir sur celui qui l'accueille en éveillant sa mémoire intime. La poésie s'empare *aussi* d'une dimension impersonnelle, qui est celle de la langue : « La poésie produit des effets mais aucun effet d'être, ni directement de sens, de vérité ou de pensée ; elle produit des effets de mémoire. [...] Elle est en nous le monde qui parle, le monde privé de sens, qui nous parle par et dans la langue⁸¹. » Le terme « effecteur », qui sert de

⁷⁷ Éric Benoit, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2016, p. 70. Benoit relie l'étymologie du mot « citation » au verbe latin « *cieo, civi, ciere, cium* (même racine que le grec *kio, kineo*, qu'on retrouve dans « cinétique ») [qui] signifie : mettre en mouvement; et il a pour fréquentatif le verbe *cito, citas, citare, citavi, citatum*, qui signifie : mettre en mouvement souvent et fortement; d'où exciter, susciter, provoquer, faire venir appeler, convoquer, proclamer » (*ibid.*).

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Jacques Roubaud, *Poétique*, *op. cit.*, p. 269, remarque 2889.

⁸⁰ Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 141.

⁸¹ *Ibid.*, p. 143.

définition à la poésie comme mémoire, insiste sur le lien entre corps et écriture puisqu'il renvoie à un phénomène physiologique où les cellules ou les organes sont stimulés par une excitation de leur fonction. Le phénomène de pénétration du poème par le lecteur est donc garant de la vitalité de la poésie, de sa survie en quelque sorte, sans quoi le poème se fige et la voix s'éteint.

Quelque chose noir, comme nous tentons de le montrer depuis le départ, est le lieu d'élaboration de cette troisième mémoire. Roubaud se représente en ses pages comme ce lecteur-auditeur qui a été décrit précédemment, et par là, assure la survivance de la voix d'Alix. La critique a depuis longtemps observé que *Quelque chose noir* entretient une relation intertextuelle avec le journal intime d'Alix Cléo Roubaud, édité et publié un an après sa mort par Roubaud lui-même. Le journal a une existence thématique puisqu'il est évoqué ici et là dans les poèmes comme un objet nécessairement extérieur à soi (« Tes photographies reproduites les phrases repro-/duites de ton Journal avec sa ponctuation particulière » (« Je vais me détourner », p. 61), en même temps que sa langue devient appropriable. Le recueil, en somme, performe le geste d'appropriation, puisque c'est la lecture du journal qui donne initialement forme à *Quelque chose noir*. Chez Roubaud, l'appropriation des textes se fait par la méditation : on contemple un texte, comme on contemple une photographie. Dans « Scénario de la méditation », Roubaud décrit cette opération :

L'écoulement de l'attention est souhaité ralenti
Énumération des points. ils ont été mémorisés. ils ont
passé par la nuit, du sable : quelques globules abstraits,
accompagnant des paroles, moyennes étendues de mots,
le tout posé sur les portemanteaux d'images, sans rapports
apparents
On les cherchera une à une, un à un

Ce qui fait qu'il y a aussi nécessairement des déplacements (p. 81)⁸²

Le scénario méditatif qui est décrit emprunte sa forme aux exercices spirituels, tels ceux de saint Ignace de Loyola, destinés à la méditation religieuse. Les exercices suggèrent à l'« exerçant » la lecture de passages de la Bible qui devront donner lieu à une visualisation interne, ainsi que l'explique saint Ignace dans l'introduction aux premiers exercices :

Le premier prélude est une façon d'organiser l'espace. À ce propos, il faut noter que, dans toute contemplation ou méditation sur une réalité corporelle, par exemple le Christ, il nous faudra nous représenter, selon une certaine vision imaginaire, un lieu corporel représentant ce que nous contemplons [...] ⁸³.

De la même manière, le poète, s'adressant à lui-même comme s'il était son propre guide spirituel, dispose les fragments de textes, les mémorise, les fait basculer dans l'espace intérieur et les livre à sa « vision imaginaire », qui a pour but de « chercher » des liens entre ces mots épars. L'acte de mémoire est double : il naît d'une fragmentation du texte médité, où les mots d'Alix sont disposés comme des points distancés, puis ces points se recombinaient par une vertu imaginative. L'acte d'appropriation se fait donc en deux temps : il faut d'abord détruire par morcellement le journal d'Alix, condition de sa mise en mémoire, et le recomposer dans une mémoire autre, celle du poète.

Les voix d'un « je »

On peut très bien lire *Quelque chose noir* et le journal intime d'Alix Cléo Roubaud comme un diptyque qui construit entre les deux auteurs un « dialogue posthume⁸⁴ ». Le choix

⁸² Dans ses remarques sur la poésie, Roubaud décrit de façon plus explicite cette méditation sur les mots : « Il faut, le soir qui la précède, avoir lu, ou relu, avoir écrit, ou récrit deux ou trois fois les fragments qui seront retenus pour la contemplation, les ayant divisés en autant de points ou lieux qu'il sera nécessaire pour que puisse émerger après la nuit la lumière particulière à cette méditation » (*Poétique, op. cit.*, p.245, remarque 2615.)

⁸³ Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels* [1548], Paris, Le Seuil, « Points sagesses », 1982, p. 69.

⁸⁴ Marcel Bénabou, Florence Delay, Francis Marmande et Jacques Roubaud, « Table ronde du 8 décembre 2007 », *Textuel, loc. cit.*, p. 192. L'aspect dialogique est présent dans de nombreux textes poétiques de Roubaud, mais également dans ses essais. Par exemple, *L'invention du fils de Leoprepes* emprunte la forme des dialogues platoniciens, et *Échanges de la lumière* met en scène six « voix » fictives tenant une conversation philosophique

même du terme dialogue permet d'éviter la prévalence de l'écrit sur la voix et, surtout, il permet de supposer un échange des rôles de destinataire et de destinataire, d'énonciateur et de récepteur. Cette structure converge aussi vers la pratique photographique d'Alix Cléo Roubaud, dans laquelle le motif du double, du miroir, brouille la distinction entre celui qui voit et celui qui est vu⁸⁵. C'est aussi ce qu'a remarqué Puff alors qu'il interprète la reprise du journal selon la terminologie de Roubaud, inspirée des troubadours, soit en termes de « voix-guide » et de « voix-écho » :

Il faut dans la composition du poème considérer deux voix, dont l'une – la voix-guide – détermine entièrement ce que dira l'autre – la voix-écho. La voix-guide énonce, la voix-écho répète, à distance. [...] Cependant, il faut bien considérer que ce que dit la voix-guide l'est ainsi dans la mesure seulement où, à ce qui est dit, il sera fait écho. De ce fait, la voix-guide devient elle-même voix-écho [...]. En ce sens, la voix-guide a essentiellement souci de la voix-écho : elle ne devrait rien dire qui la réduise au silence ; c'est qu'en amour, puisque c'est de cela dont il est question, « deux voix se revoient et se prévoient l'une l'autre ». En ce sens aucune des deux voix [*sic*] ne commande [...]⁸⁶.

La dynamique des voix amoureuses suppose un renversement constant des rôles et une interdépendance de ceux-ci. *Quelque chose noir* se construit à partir de cette instabilité des rôles des deux époux. Comme l'indique la réécriture de l'épithalame de Georges Perec, lu au moment

sur la nature de la lumière. Dans ce dernier texte, aucun des protagonistes n'impose son point de vue ; les différentes avenues explorées sont complémentaires. En cela, Roubaud ne reprend pas les rouages de la maïeutique socratique et préfère garder la parole du côté de l'échange ouvert et pluriel (voir *Échanges de la lumière*, Paris, Métailié, « Littérature », 1990).

⁸⁵ Ce brouillage des frontières entre ce qui appartient à l'un ou à l'autre est effectif dès le titre. L'expression « quelque chose noir » apparaît pour la première fois dans une suite poétique de Jacques Roubaud intitulée « Si quelque chose noir », suite écrite en accompagnement à une série de photographies réalisée par Alix Cléo Roubaud. La photographe a ensuite repris le titre pour nommer la suite d'images. L'expression « quelque chose noir » vient en fait de la réécriture d'un passage du *Traité anonyme De Melisso Xenophane Gorgie*, un traité philosophique grec longtemps attribué à Aristote alors qu'il a été rédigé par Mélissus. Roubaud reprend la phrase de Mélissus ainsi traduite en français : « C'est éternel, dit-il, si quelque chose est, si du moins il n'est pas possible que rien provienne de rien. », afin qu'elle devienne : « C'est le soir, dit-il, si quelque chose noir, si du moins il n'est pas possible que rien s'éclaire de rien. » On voit que le « noir » se substitue au verbe « être », le cache en quelque sorte, et que la notion d'éternité est évacuée pour laisser place à un « soir » éphémère, tandis que le verbe « provenir », indiquant une direction originaire, disparaît au profit du verbe « éclairer » (voir Jacques Roubaud, *La dissolution*, *op. cit.*, p. 466-474.)

⁸⁶ Jean-François Puff, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 416. Les concepts roubaldiens tout comme la citation interne sont tirés du texte de Jacques Roubaud, « L'amour la poésie », dans *De l'amour*, *op. cit.*, p. 81-104.

du mariage des Roubaud, « [l']encre et l'image se retrouvent solidaires et alliées » (« Un jour de juin », p. 47), manière métonymique de désigner le travail de l'un, écrivain, et de l'autre, photographe. Or *Quelque chose noir* joue de ces repères et force à entendre la solidarité de l'encre et de l'image comme des pôles pouvant se renverser l'un dans l'autre. En effet, Roubaud, poète, produit des images, et comme nous l'avons vu précédemment, l'écriture a tout à voir avec l'œil parce qu'elle mobilise graphie, typographie et mise en page. Inversement, en donnant secrètement la parole à Alix en tant que diariste, Roubaud dialogue avec elle comme écrivaine et se positionne alors comme son lecteur, celui qui répète par sa lecture les phrases de la disparue. C'est en tant que lecteur-auditeur du texte d'Alix que Roubaud remet en mouvement sa propre parole poétique selon la dynamique de l'imprégnation que nous avons présentée. Ainsi, la mise en mémoire du texte d'Alix fonctionne-t-elle comme la construction d'un lieu de mémoire : d'objet externe et étranger, le journal est absorbé par l'auteur de *Quelque chose noir*. L'intériorisation des mots d'Alix et leur éventuelle transformation associe donc le passage de l'impropre, ce qui n'appartient pas au poète, au propre, à un glissement temporel entre un cela est et cela a été.

Le dialogue qui s'établit avec le journal a un caractère plus programmatique que l'emprunt implicite de quelques citations. La juxtaposition des deux textes fait apparaître une dissémination constante des paroles d'Alix dans tout le recueil. Cinq poèmes ont d'ailleurs des titres qui incluent une date⁸⁷, ce qui rappelle les entrées du journal intime d'Alix Cléo Roubaud. Le temps du poète est donc déterminé par le temps d'Alix, il se présente comme sa méditation, son ombre. De façon plus large, sur le plan de l'énonciation, *Quelque chose noir*, en faisant

⁸⁷ Il s'agit de « Méditation du 12/5/85 », Méditation du 21/7/85 », « Méditation du 8/5/85 », « 1983 : janvier. 1985 : juin », « Rien 1983 » (titre de la dernière section).

d'Alix Cléo Roubaud sa destinataire, répond au journal qui s'adressait tout particulièrement au poète. À maintes reprises, Alix Cléo Roubaud interpelle directement son mari, par un « tu » ou par son nom propre, mais toujours dans un espace d'écriture fatalement voué à différer l'échange :

Tu vas me perdre, mon amour.

Je n'ai jamais aimé que toi.

Je mérite la mort.

Je mérite la mort, stupide, inutile amoureuse.

Tu me verras morte Jacques Roubaud. On viendra te chercher. Tu identifieras mon cadavre.

Tu ne sais rien de Dieu.

prépare-toi à ma mort⁸⁸.

Roubaud emprunte la même structure énonciative et effectue ainsi un premier déplacement : le « je » devient celui de Roubaud alors qu'Alix devient un « tu », radicalement tenu à l'écart de tout dialogue effectif possible. Le poète prend appui sur la voix de la *dona*, s'en fait l'écho, avant de redevenir la voix-guide. Le poème « Portrait en méditation, V » donne un exemple explicite des déplacements textuels issus de la médiation sur le journal⁸⁹ :

Tu n'y *touches* pas, ne change aucun mot.

Pas de point de vue imprenable sur le passé.

Rêves féminins, chiffonnés.

Qu'est-ce qui meurt, quand on meurt ?

⁸⁸ Alix Cléo Roubaud, *Journal, op. cit.*, p. 54.

⁸⁹ Jean-François Puff analyse de la même façon le poème « Portrait en méditation, IV », construit selon la même méthode (voir *Mémoire de la mémoire, op. cit.*, p. 442-444). Notre analyse se veut complémentaire de la sienne.

Coincée entre deux pages confinées entre ton sommeil et le mien.

‘Non-contact’ des vêtements moralisés.

Quelle différence, aucune, entre l’art le plus prétentieux
et les couchers de soleil ? la ‘poésie’ du coucher de soleil :
à vomir.

Les configurations comptaient seules.

(tout le reste fut et restera blanc) (p. 71)

Chaque vers du poème provient d’extraits prélevés du journal, comme on le constate :

Ne pas croire à l’histoire : se confiner dans la chronologie, l’éternelle répétition du même, comme le journal, s’accomplissant en un axe horizontal qui est le temps, sans autre retour que la relecture, mémoire qui ne bouge rien, et le peut (puisque *je n’y touche pas, ne change aucun mot*), s’abolit dans ‘l’autre axe’, l’événement (et c’est ce second axe qui fait basculer la perspective : *jamais le présent ne vous donne un point de vue imprenable sur le passé [...]*)⁹⁰.

*

Un mois sans photographie et qui plus est sans la moindre réflexion à ce propos, la moindre idée de photos, rien ; pas de rêves photographiques. Rêves remplis soit de frivolités laborieuses (toujours ces *rêves féminins et chiffonnés*, avec roses, produits, laques, crèmes, chaussures), soit de mises en scène très élaborées [...]⁹¹.

*

Qu’est-ce qui meurt quand on meurt?

Manqué mon devoir de Pâques : la messe⁹².

*

*Coincée entre deux pages elles-mêmes confinées entre ton sommeil et le mien*⁹³.

*

Il faut cesser de relever ce gant ; il faut que Dieu soit célébré en toute chose. La photographie aussi. *Le ‘non-contact’ d’un vêtement : un paysage moralisé*, un « de-qui-sont-ce-les-manches⁹⁴? »

*

⁹⁰ Alix Cléo Roubaud, *Journal, op. cit.*, p. 103. Nous reproduisons les extraits comme ils se présentent dans l’édition du journal préparée par Jacques Roubaud, c’est-à-dire en respectant l’absence d’espaces entre les mots et les signes de ponctuation, comme l’absence de majuscules après les points. Pour plus de lisibilité, nous avons séparé les extraits du journal par un astérisque. Notons que la diction que supposent ces extraits représente un réel défi de mise en voix.

⁹¹ *Ibid.*, p. 104.

⁹² *Ibid.*, p. 105, même entrée que la précédente.

⁹³ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 107, même entrée que la précédente.

Elle prenait des photos tous les jours comme on imagine que tenaient les femmes victoriennes leur journal

Couchers de soleil préférables au prétentieux dans l'art mais y a-t-il une différence?

À trois heures de l'après-midi dans la baignoire seule dans notre maison à essayer d'exsuder dans l'eau l'angoisse, convaincue d'avoir perdu mes capacités cérébrales

En pré- et post-visualisation

Seules les configurations comptent

*(tout le reste est blanc)*⁹⁵

Suivant la méthode méditative décrite précédemment, Roubaud restitue les extraits du *Journal*, mais retravaillés par le filtre de son appropriation. Si l'on tente strictement de lire le poème en tant que portrait, qui renvoie autant à un genre littéraire que photographique, on peut affirmer qu'il livre, comme le suggère Puff, un « "portrait moralisé", en cela qu'il reprend ce qu'Alix-Cléo [*sic*] Roubaud dit de son art, et de son rapport à son art ; ce faisant, il suggère un certain nombre de signes distinctifs d'une présence, les infimes détails par lesquels on recueille petit à petit l'identité d'un être⁹⁶. » Cependant, d'autres interprétations se superposent à celle suggérée par la catégorie générique et rendent paradoxal l'énoncé du premier vers : « Tu n'y touches pas, ne change aucun mot. » Ce vers peut désigner, de façon rétrospective, le travail de Roubaud en tant qu'éditeur du journal de sa femme, auquel cas l'énoncé s'avère exact tant le souci de reproduire fidèlement les particularités de la ponctuation, de la syntaxe, de la typographie (notons le respect des italiques) et de la mise en page est présent⁹⁷. Suivant cette hypothèse, le poème s'apparente plutôt à un autoportrait, où le « tu » est en fait la marque d'un dialogue avec soi-même. Le double antécédent du pronom illustre la transformation que fait subir au texte la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁶ Jean-François Puff, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 444.

⁹⁷ Roubaud a cependant traduit tous les passages en anglais du journal d'Alix Cléo Roubaud et les a donnés à lire en dessous de leur version originale. Même si les traductions sont au plus près des mots de la photographe, il n'en demeure pas moins que cette opération est déjà une forme d'appropriation du texte.

méditation. Les frontières entre soi et l'autre s'estompent, se renversent. Lieu d'entrelacement, le poème continue de se penser comme une chambre, comme l'origine du mot « stance » le rappelle. En ancien provençal (*istansia*) comme en italien (*stanza*), la stance désigne autant un lieu intime (une chambre, un appartement) que la strophe elle-même⁹⁸. En entrelaçant sa voix à celle d'Alix, Roubaud fait de *Quelque chose noir* la chambre poétique capable d'accueillir le corps évanescents des voix, leur entrelacement.

Le dédoublement générique, du portrait à l'autoportrait, est cependant plus complexe : si l'énoncé est juste lorsqu'il s'accroche au rôle de l'éditeur endossé par Roubaud, il est cependant erroné pour décrire le travail du poète. Le poète est bien celui qui *re-touche* sans cesse les mots d'Alix, et ce, dès le premier vers, par la permutation des pronoms « je » et « tu ». « Portrait en méditation, V » exhibe alors un paradoxe interne à la mémoire, que Roubaud ailleurs formule ainsi : « Aucun singulier, aucun événement ne reste immobile, même en mémoire : hypothèse du changement⁹⁹. » Les choix et les reformulations de citations effectués dans ce poème reprennent sur le plan poétique la dualité entre sacré et profane. L'interdit « Tu n'y touches pas », qui résonne comme le commandement divin « Tu ne tueras point », confère au texte d'Alix un caractère sacré. Ce vers semble condenser à lui seul toutes les références à Dieu du journal et que met à distance Roubaud. Mais immédiatement, la poétique de la mémoire qui s'élabore autour du journal profane cet interdit et remet en mouvement, par la retouche citationnelle, ce qui reste d'Alix. La mémoire qu'est la poésie, si elle est garante du passé, est aussi gardienne de l'avenir par l'invention qu'elle permet : en elle, aucune forme n'est intouchable. En extrayant d'un bloc de prose le premier vers, Roubaud fait plus que le changer

⁹⁸ Giorgio Agamben fait de ce rapprochement la base de sa réflexion sur la poésie médiévale dans *Stanze* (*op. cit.*, p. 11 à 13).

⁹⁹ Jacques Roubaud, *Poétique*, *op. cit.*, p. 173, remarque 1795.

d'ensemble, de contexte : il le transforme en vers régulier, en décasyllabe césuré en plein centre. La méditation permet de répéter en soi les fragments du journal, mais lors de leur ré-citation, un possible retour sur soi, à soi, est permis. C'est par le détour de ce qui ne lui est pas propre que le poète peut réaffirmer un art poétique sur lequel a *agi*, par imprégnation, la voix d'Alix.

Nulle part dans ce poème Roubaud ne consigne un souvenir intime et privé d'Alix ; cependant, de façon oblique, à travers les mots mêmes, mais légèrement bougés d'Alix, c'est un rapport à la structure du poème qui se reconstruit. L'exposition de ses choix poétiques épouse les choix artistiques d'Alix. Les vers : « la 'poésie' du coucher de soleil:/ à vomir », dans lesquels l'allusion à la poésie n'est pas un emprunt au journal, condamnent toute forme d'épanchement lyrique. La photographe, dans son journal, tient des propos similaires : « L'épreuve est superbe, l'image à vomir. Pornographie et sentimentalité sœurs jumelles disait Valéry, toutes deux haïssables¹⁰⁰. » Comme la diariste, Roubaud cherche dans son recueil de deuil où la souffrance est omniprésente, une façon de contrer le débridement du pathos. Roubaud aurait très bien pu reprendre à son compte cette phrase d'Alix : « tout ce que j'écris me fait vomir. tout ces je./ De la photographie. casser tout en fragments¹⁰¹. », lui qui se montre tout aussi insatisfait face à l'écriture : « Le registre rythmique de la parole me fait horreur. » (« 1983 : janvier 1985 : juin », p. 33)

¹⁰⁰ Alix Cléo Roubaud, *Journal*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 67. Compte tenu que les mots d'Alix sont contemplés comme des images et qu'ils fédèrent tout un réseau associatif, la réécriture des vers d'Abraham de Vermeil (« Devine si tu peux, quelle encre était-ce là/ Qui grise me vomit et noire m'avala// Qui me prit dans ses yeux me conférant à l'ombre ») peut être conçue comme une manière de reprendre et d'ouvrir les deux vers cités d'Alix Cléo Roubaud. Comme à plusieurs endroits, les références intertextuelles entretiennent toutes des liens avec les propositions de la diariste.

La voix : du cri à la répétition

La chute de « Portrait en méditation, V » attire inévitablement l'attention sur les « blancs » qui ponctuent, autant que les points et virgules, les poèmes de *Quelque chose noir*. Par le vers : « les configurations comptaient seules », Roubaud semble valoriser tout ce qui relève de la forme poétique et mettre de côté, dans les « blancs » précisément, ce qui relève des affects, du pathos et des circonstances tragiques. Par le fait même, les blancs syntaxiques (internes au vers ou au bloc de prose) ou les blancs de la mise en page (espace plus ou moins grand entre les vers) ne sont pas muets. Ils sont « tout le reste », ce qui n'a pas de mots, leur excès et leur envers, ce qui ne se symbolise pas, le ressenti de la souffrance. En ménageant de tels vides palpitants à l'intérieur des vers, le poète rappelle que « [l]a mémoire sait qu'elle ne vaincra jamais la discontinuité essentielle : la douleur¹⁰² ». Plus encore, dans *La fleur inverse*, Roubaud fait de l'inarticulé, à travers la figure de Merlin, l'origine de tout langage.

Les amours de Merlin, magicien connaissant tout du passé et du futur, et de la fée Nivienne sont brièvement évoquées dans *La fleur inverse*. Merlin est « celui qui n'a jamais été exposé à l'amour, parce qu'il a vécu loin des cours et des dames. » (*FI*, 57) jusqu'à sa rencontre avec Nivienne. Pourtant, comme le mentionne Roubaud, Merlin, « l'homme sauvage, qui sait à l'avance ce qui va lui arriver, puisqu'il prévoit tout, est entièrement sans défense » (*FI*, 58) devant l'amour qui s'empare de lui. C'est aussi la beauté du personnage : il est celui qui s'engage dans l'amour en sachant d'ores et déjà que Nivienne le trahira, qu'elle l'enfermera. À travers Merlin, c'est bien l'un des aspects de l'amour tel que le conçoivent les troubadours qui est représenté : l'amour est ce qui fait la condition de l'homme. Roubaud s'intéresse particulièrement, dans ce récit, à la réaction vocale de Merlin au moment où Nivienne l'enferme

¹⁰² Jacques Roubaud, *Poétique, op. cit.*, p. 271, remarque 2921.

dans une prison invisible : Merlin pousse un cri dont « [le] son [...] fut entendu à travers tout le royaume de Logres, tant sa durée et son intensité furent grandes, et bien des prodiges en furent la conséquence [...]»¹⁰³ ». Par ce cri, Merlin quitte la parole de l'oracle et devient homme, c'est à ce moment précis qu'il « accède vraiment au langage, qui est “voix et mémoire” de l'amour, c'est-à-dire aussi *voix et mémoire de la mort*. » (FI, 58) Le cri est donc « cri de mort animale » et paradoxalement seul « chant » du magicien : il fait entendre au même moment la bête qui agonise et la mélodie du poète. Comme le mentionne Bruno Clément, « [l]a situation de l'humanité, entre animal et Dieu, entre ange et bête, est tout entière dans sa condition vocale¹⁰⁴ ».

L'usage des blancs chez Roubaud, tout comme l'usage très particulier de la ponctuation, a comme rôle de faire entendre cette origine de la voix, sa scission, sa division. Au risque de la dérive, nous aimons entendre le poème « Ça tenait » comme un écho du conte de Merlin :

Ça tenait. mais il voit l'éparpillement.
Abandonné aux analogies de la dispersion.
Nul n'en devait être surpris.
La bouche tienne figée ouverte du soleil pulvérulent où
il voit entrer un point noir.
[...]
Il sut alors ce que cela signifiait : défaire déchiqueter
défaite.
Il voyait. Du même coup les huit cents nuit suivantes se
trouvèrent

¹⁰³ En l'absence de référence spécifique dans *La fleur inverse*, nous citons l'édition suivante : ANONYME, *La suite du roman de Merlin* [vers 1235-1240], trad. Stéphane Marcotte, Paris, Honoré Champion, « Traductions des classiques du Moyen Âge », 2006, p. 568.

¹⁰⁴ Bruno Clément, *La voix verticale*, *op. cit.*, p. 7.

Cassées par un cri continu. (« Ça tenait », p. 137)

L'aspect narratif de ce poème donne au « il »¹⁰⁵ un statut ambigu. Il renvoie certes au poète de façon distancée, mais dans cet écart, le « il » s'attribue les caractéristiques de Merlin, c'est du moins notre hypothèse. Comme lui, le « il » du poème a le don de la voyance, il prédit la fin d'un amour, dont on peut voir l'allusion dans cette « bouche tienne figée » comme celle d'un cadavre. Ce pouvoir de pré-méditation renvoie au processus de mise en mémoire décrit plus haut et ramène à l'art poétique des troubadours chez qui la *mezura* doit aussi « préparer mentalement [...] à l'achèvement [des élans du vers], au moment où ils seront propres à la mise en mémoire¹⁰⁶ », ce qui suppose d'inscrire dans la forme même du poème des éléments réitérables. Comme chez Merlin, la pré-méditation devrait éviter d'« être surpris » devant « les huit cents nuits » qui ont suivi la mort d'amour. Mais savoir suppose ici l'expérience d'un amour réel, qui fait jaillir au cœur des répétitions du recueil, de sa structure mémorielle interne, la « discontinuité essentielle : la douleur ». Le « cri continu », force inarticulée, voix en deçà du langage, apparaît dans le tout dernier vers du poème. Seule occurrence du cri dans *Quelque chose noir*, il rappelle la singularité de celui émis par le magicien ou par tout amoureux se risquant à l'amour. L'expression du cri se présente cependant comme un oxymore : le cri casse, mais ne cesse pas, alors que les mots du poème (« éparpillement », « dispersion », « pulvérulent », « défaire », « déchiqueter », « défaites », « cassées ») renvoient pour la plupart

¹⁰⁵ *Quelque chose noir* comporte plusieurs poèmes écrits à la troisième personne, notamment « Roman-photo », « Roman, II » et « Roman, III ». Le basculement dans le genre narratif est aussi très fréquent dans le journal intime d'Alix Cléo Roubaud comme le montre l'extrait suivant : « Elle ne fait rien mais se souvient parfois de son journal. » (*Journal, op. cit.*, p. 133 ; voir aussi p. 113, 152 et 162).

¹⁰⁶ Jacques Roubaud, *Poétique, op. cit.*, p. 275-276, remarque 2991. Roubaud ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit : « Il me semble dans ces conditions que ton poème n'est pas un poème de l'amour mais seulement du souvenir de l'amour. [...] – Sans doute. Mais tout amour ne vit que de préparer la pérennité de son souvenir. » (« L'amour, la poésie », dans *De l'amour, op. cit.*, p. 86).

à l'éclatement. Fidèle à la logique paradoxale du recueil, ce qui fait que « ça tient », est justement le cri : c'est ce qui fragmente tout en faisant tenir l'ensemble.

La puissance vocale du cri, de l'inarticulé, loge dans ce qui échappe aux mots, c'est-à-dire dans l'espace blanc de la page et dans la ponctuation. Le dialogue se poursuit jusque-là avec Alix Cléo Roubaud, car le poète lui emprunte sa ponctuation. Comme chez Alix, le point dans *Quelque chose noir* ne sert pas toujours à marquer les fins de phrases, mais à suspendre la voix dans la lecture, à arrêter l'écoulement du vers. Pareillement, les blancs imposent une suspension de la voix, une voix tue, retenue, chargée d'émotivité. Entrelacement suprême, les voix d'Alix et Jacques Roubaud se fondent l'une à l'autre jusque dans les trouées entre les mots, dans le souffle qui porte les mots. Ces signes fonctionnent comme les notations des pauses, des soupirs dans une partition musicale. À travers l'analogie du poème et de la partition, c'est tout l'enjeu de l'appropriation qui est répété : « Tout texte d'un poème, comme toute "performance" est, mais n'est qu'une partition. Mais l'instrumentiste n'est pas le poète, c'est vous¹⁰⁷. » Ainsi fonctionne la transmission : la voix d'Alix module, à travers mémoire et poésie, celle de Roubaud, qui, lui, invite le lecteur à s'emparer des deux voix pour les aimer, les amener ailleurs.

En déplaçant l'adresse du poète à la *dona* vers la relation texte-lecteur, en faisant de la mémoire de tout lecteur potentiel le lieu de l'appropriation de la poésie, Roubaud échappe à l'un des écueils de l'éros mélancolique ayant pour traits, cette fois, ceux de Narcisse. Plusieurs troubadours s'y sont identifiés, comme Bernart de Ventadour dans sa « Chanson de l'alouette » :

Je n'ai plus eu sur moi pouvoir ni ne fus mien dès le
moment qu'elle me laissa en ses yeux voir en un miroir

¹⁰⁷ Jacques Roubaud, *Poétique, op. cit.*, p. 269, remarque 2892.

qui me plaît tant miroir depuis que j'ai vu en toi m'ont
tué les soupirs profonds et je me perds comme se per-
dit le beau Narcisse (*FI*, 48).

Dans *La fleur inverse*, Narcisse, celui qui se noie dans son propre reflet par désir pour lui-même, est perçu chez Roubaud comme un mythe relié à la voix. Il représente celui qui voue sa parole à la répétition stérile puisqu'il n'a que l'écho pour lui tenir lieu de destinataire, et « l'écho est [le néant] de la voix » (*FI*, 47). Narcisse est l'image, au fond, d'une voix réduite à elle-même, d'une simple « mise en voix¹⁰⁸ », vouée à la perte du signifié. Il est l'amour devenu « néant de n'être que nomination » (*FI*, 47), comme Tristan était l'amour devenu néant de n'être qu'une image. Cependant, l'écho peut être perçu comme « néant de la voix » uniquement si le poème est pensé par rapport à la circonstance autobiographique qui l'a fait naître. Dans ce cas, le langage devient tautologique, ne renvoie, dans la répétition, qu'à lui-même. Or, conçu comme la mémoire de la langue, le poème retrouve ses propriétés analogiques et transforme la répétition en chambre d'échos, où sont conviées la parole d'Alix mais aussi la mémoire littéraire du poète. Ainsi, là où se défait la concordance chère aux troubadours entre poète, *dona* et texte, apparaît son négatif, au sens photographique du terme. La mémoire du poème est le négatif du temps du couple, négatif qui peut donner lieu à de nouveaux tirages, à des jeux de manipulations, de copies, de superpositions. Telle est la « vocation » ouverte par le poème, au sens de ce qui engage un devenir par l'exercice de la voix¹⁰⁹. Si le poème n'est pas avalé par le silence, s'il continue d'être guidé par la *mezura*, c'est qu'il réussit à être « un espace où devient possible l'appropriation de ce qui échapperait autrement à toute saisie¹¹⁰ », où la négativité, au sens de

¹⁰⁸ Éric Benoit, *Dynamiques de la voix poétique*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 216.

ce qui n'a pas d'être, devient la faille qui ouvre toute parole, et non écho vide où se perd Narcisse.

Chapitre III Néant d'amour, somme littéraire

(Variante de l'hypothèse : "La poésie ne dit rien").
La poésie dit tout.
- Jacques Roubaud, Poétique¹¹¹

Dans l'univers des Anciens, chaque être, chaque chose renferme le secret de son origine, le récit de sa transformation : en chaque mûre coule le sang, « cette rosée de mort¹¹² », des amants Pyrame et Thisbé, en chaque ocelle du paon, l'un des cent yeux d'Argus guette encore. Tel un cosmos littéraire, *Quelque chose noir* se construit selon un réseau de correspondances : chaque avenue formelle envisagée porte la mémoire de textes plus anciens, ceux du *trobar* du XII^e siècle. Si nous pouvons concevoir le monde littéraire de Roubaud comme un cosmos, c'est que du chaos, de la masse de textes accumulés à travers les siècles, s'est ordonné un lieu. Selon l'hypothèse roubaldienne, le XII^e siècle des troubadours, monde circonscrit et limité dans sa production textuelle, s'apparente à une chambre d'échos puisque chaque poème conserve la mémoire de ceux des autres, donnant vie à « un moment polyphonique inégalé » (*FI*, 11). Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, *Quelque chose noir* redispose les mots d'Alix Cléo Roubaud, les traduit d'une certaine façon, dans une structure dialogique qui s'apparente au dialogue amoureux présent dans la poésie des troubadours. Mais la mémoire portée par la poésie est plus vaste : *Quelque chose noir* fait directement écho dans sa structure à la *canso* médiévale et s'inscrit lui-même dans la polyphonie constitutive du *trobar*. Roubaud place aux balbutiements de la poésie lyrique autant le sentiment le plus singulier, l'amour, toujours recommencé, chaque fois, en sa nouveauté, que la pluralité, poétique cette fois. La *mezura* se présente alors comme l'articulation entre l'expérience la plus individuelle, le deuil,

¹¹¹ Jacques Roubaud, *Poétique*, *op. cit.*, p. 209, remarque 2177.

¹¹² Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1992, p. 137.

et la communauté de ceux qui ont fait l'épreuve d'en témoigner par la poésie. Alors que l'amour comme forme de vie est disparu, « l'amour résiste au néant parce qu'il définit une communauté, où le chant circule. La forme-*canso* est le mode d'existence réglée de sa voix, de ses voix¹¹³. » Entre la mémoire propre et la mémoire commune se crée une forme de répétition, ou plus justement d'écho, puisque rien ne fait retour sans altérations.

Dans *Quelque chose noir*, Roubaud fait sien le « raisonnement par allusion¹¹⁴ » (*FI*, 34), nommé également « stratégie des renvois multiples » (*FI*, 40), qu'il décèle dans son étude des poèmes des troubadours. Une large part de l'essai *La fleur inverse* vise à repérer les échos d'un texte à l'autre afin d'exposer le dialogue qui se file d'un poème à l'autre. En usant du terme « stratégie », Roubaud met en lumière le fait que les intertextes relevés ne sont pas le fruit du hasard ou du désir de l'interprète ; il en fait une caractéristique propre à la poésie des troubadours. Le point de départ de cette étude intertextuelle est le *partimen*, « La *tençon* du néant¹¹⁵ », rédigé vers 1230 par Aimeric de Peguilhan et Albertet de Sisteron. Comme le remarque Roubaud, ce poème, tardif, sur le néant en tant qu'objet théorique poursuit une thématique déjà présente chez le tout premier troubadour, Guillaume IX d'Aquitaine. Dans son poème, le « Vers de dreit nien » (le « Vers de pur néant »), tout semble échapper à la saisie du poète. La première *cobla* (strophe) affirme que le texte ne portera sur rien, qu'il n'aura pas

¹¹³ Jacques Roubaud, « L'amour, la poésie », dans *De l'amour, op. cit.*, p. 102.

¹¹⁴ Ce principe de l'allusion systématique se dévoile chez les troubadours par la « *razo* ». La *razo* est un texte d'accompagnement qui a pour fonction de commenter, voire d'expliquer, le propos d'un texte littéraire. Le commentaire a pour fonction d'élucider le propos d'un texte en relevant les allusions littéraires qui y sont mobilisées (voir Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1975, p. 174). De ce point de vue, nous pourrions très bien lire l'essai *La fleur inverse*, bien plus que *La destruction*, premier tome du '*grand incendie de Londres*', généralement considéré comme le double en prose du recueil de 1986, comme la *razo* accompagnant *Quelque chose noir*.

¹¹⁵ Ce poème, tout comme le « Vers de dreit nien » de Guillaume IX d'Aquitaine et le « No say que s'es » de Raimbaut d'Orange, a été joint en annexe (p. 112) afin de faciliter la compréhension du lecteur.

d'auteur, qu'il échappera à tout thème, particulièrement à celui de l'amour puisque le poète « [a] une amie » mais « ne sai[t] laquelle ». Le poème se déroule ainsi à coup de détours et de négations, jusqu'à sa chute, où le troubadour constate qu'il a bel et bien inventé un « "vers" je ne sais de quoi ». Une même préoccupation occupe le troubadour Raimbaut d'Orange dans le poème « Je ne sais ce que c'est » (« No say que s'es ») . Cependant, ce troubadour fait un pas de plus : le thème du néant s'empare des principes poétiques de la *canso*, genre poétique majeur au Moyen Âge mettant au centre le thème amoureux, pour les mettre à mal. Font alors irruption chez Raimbaut d'Orange des « *vers estribot* », en prose, échappant à toute formule métrique, à la fin de chaque *cobla* (strophe). Cette invasion de la prose dans le rythme régulier de la *canso* est, pour Roubaud, une autre stratégie pour rendre compte du travail négatif accompli par le néant d'amour sur les formes poétiques stables.

Cet ensemble de textes permet à Roubaud d'établir une autre règle du *trobar* : le néant, et non la haine, y est toujours le revers de l'amour et y est toujours thématiquement tel, selon une logique aporétique. Loi de la *mezura*, le néant d'amour *travaille* au cœur même des formes poétiques nées pour chanter l'amour. Les mouvements aporétiques à l'œuvre dans la structure formelle de *Quelque chose noir* participent au dialogue allusif sur le néant amorcé par les poètes médiévaux, comme si Roubaud s'efforçait de poursuivre la transmission évoquée dans l'envoi du « Vers de dreit nien » et du « No sai que s'es ». Par la construction de contradictions insolubles, d'énigmes, qui permettent de dire la perte tout en montrant comment celle-ci affecte les principes premiers de sa poésie, Roubaud cherche à donner forme à l'informe du néant causé par la disparition de sa *dona*. La création de ces contradictions qui maintiennent continuellement le recueil entre une nécessité de dire et une impossibilité à combler l'absence permet à l'auteur

d'établir une *mezura*, un frein à l'avancée invasive de la mélancolie. Le rempart à « l'idiotie¹¹⁶ » du deuil sera justement cet envahissement des voix qui permet le passage de l'expérience singulière à un espace d'échange, à la croisée de l'intime et du public. Loin d'être une dissolution totale de la voix propre du poète, les intertextes qui prolifèrent sous chaque forme explorée, sous chaque analogie, visent à maintenir, fragilement, un monde pour le poète.

Le réseau d'allusions de « La *tenson* du néant »

Les ressources formelles du *trobar* doivent être perçues comme des moyens pour conjurer la prostration mélancolique, pour éviter que le survivant soit englouti par la disparition de l'autre, mais aussi pour qu'une mémoire de cet amour puisse survivre. Nulle mémoire ne peut être assurée par celui qui gît « comme mort » (*FI*, 95) dans sa défaite face au néant. Dans cette optique, le *partimen* médiéval se révèle un intertexte des plus structurants, sinon *la* forme qui permet d'envisager le plus globalement le projet poétique entrepris dans *Quelque chose noir*. Le *partimen* est une forme de *canso* dialoguée dans laquelle deux poètes s'affrontent, dès la première strophe, en une joute rhétorique sur un sujet imposé (le plus fréquemment l'amour). Fait singulier, le néant est pris comme objet polémique dans le cas du poème d'Aimeric de Peguilhan et d'Albertet de Sisteron. Roubaud décrit longuement ce poème au tout début de *La fleur inverse* et décèle en lui l'architecture de toute *canso*. À partir de cette *tenson*, c'est tout le « travail du négatif » dans la conception de l'amour et de la poésie des troubadours qui est exposé. *Quelque chose noir* est, certes, le texte singulier d'un amoureux endeuillé, mais il

¹¹⁶ Nous employons « idiotie » en écho au vers de Roubaud : « Je suis habitant de la mort idiote la tête comme un porridge » (« Au matin », p. 35). L'idiotie a alors le sens de ce qui ne peut être pensé, ce qui échappe à la forme.

s'inscrit aussi dans la poursuite d'une longue méditation sur le néant amorcée par les troubadours.

Quelque chose noir fait constamment écho, sous le mode de l'allusion, à la « tenson du néant ». Roubaud, revenant sur le titre du poème médiéval, mentionne ceci : « elle sera la tenson de “non-chose”, la *tenson du néant*, du “non re” » (*FI*, 26). Le titre par lequel Roubaud baptise son propre recueil paraît être une variation sur cette non-chose : « quelque chose » se présente, mais se dérobe, inlassablement, à la vue, à la nomination, au(x) sens, c'est le « noir », non-couleur évoquant la mort, mais aussi la pluralité puisqu'en elle s'abîment toutes les autres.

Comme dans le réseau d'allusions repérées par le poète, *Quelque chose noir* fait du néant une force d'érosion qui atteint les fondements même de la langue. Dans le recueil roubaldien, la dimension tragique est nettement plus prégnante. De la réflexion sur la non-chose, nous passons à la réflexion sur la néantisation d'un être précis, Alix Cléo Roubaud. La grammaire devient alors incapable de désigner celle de qui le poète voudrait pourtant parler :

Cherchée qui?

où
es-tu?

qui?

qui, n'a plus de sens

ni quoi (sans nom, dans nulle langue)

(« Le sens du passé », p. 30)

La perte du référent engendre ici, comme dans la *canso* d'Aimeric de Peguilhan et d'Albertet de Sisteron (« [...] qui répond sur ce qui n'est pas ? un néant/ est par un autre payé aussi au rien que vous me propo-/sez je réponds que je vais me taire »), un questionnement sur l'objet même du texte et fait trembler toutes les désignations grammaticales. De quoi, de qui parle-t-on ? Comment répondre à la question de l'être lorsque le corps et les mots sont radicalement

détachés l'un de l'autre ? Quelle forme emprunter pour traiter de l'informe ? À l'aporie de la question lancée, celle du néant, doit donc s'accorder une multiplication des apories de la forme. C'est par la profusion puis par la négation des approches que finira par prendre forme l'absence. Cerner le néant de l'autre doit donc se faire à travers une expérience de la discontinuité qui stupéfie à l'orée du recueil.

Outre la parenté de thème, le recueil de Roubaud emprunte au *partimen* sa forme dialoguée (qui s'ajoute au dialogue plus implicite avec le journal d'Alix) afin d'affronter la question du néant. Dans le poème médiéval, les voix des deux auteurs se font entendre en alternance, de strophe en strophe, et chacun des tours de parole se présente comme une prouesse ludique : le poète doit invalider l'argument qui précède et s'ingénier à répondre mieux, tant sur le plan du contenu que sur celui de l'expression poétique. De ce point de vue, le *partimen* répond au premier sens de ce qu'André Green nomme « le travail du négatif », c'est-à-dire que le négatif « se définit comme oppositif, c'est-à-dire comme opposition active à un positif, dans un antagonisme où chaque terme inféré lutte, soit pour le supplanter, soit même pour le faire disparaître. On pourrait le caractériser comme sens polémique, en étendant beaucoup la portée de ce terme¹¹⁷. » Le lecteur de *Quelque chose noir* ne retrouvera pas cependant les marques d'un dialogue aussi net que dans le texte de 1230.

Si Roubaud n'apostrophe pas toujours un destinataire précis, la forme dialogique persiste par diverses traces mettant en scène l'opposition du poète et de ses « adversaires ». L'ensemble du recueil s'apparente à ce que Roubaud nomme le « partimen solipsiste » (*FI*, 28), dont le

¹¹⁷ André Green, *Le travail du négatif*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2011, p. 31.

poème « Bac à sable » d'Oskar Pastior¹¹⁸ fournit l'exemple dans *La fleur inverse*. Le dialogue est chez Roubaud intériorisé et il permet d'affronter sur le plan intime des opposants le plus souvent anonymes. Le *partimen* médiéval se laisse donc deviner dans le genre littéraire et philosophique le plus abondamment représenté dans l'œuvre, soit celui de la méditation, entendue ici comme une discussion avec soi-même¹¹⁹. Le poète, comme tout sujet endeuillé, est scindé en deux, aux prises avec une réalité qui fait violence à son désir de continuité, ce qui approfondit le sentiment bouleversant d'une discontinuité. Le recueil s'ouvre d'ailleurs sur le dédoublement du locuteur, ainsi qu'en témoignent ces extraits :

Je me trouvai devant ce silence inarticulé un peu
comme le bois *certain*s en de semblables moments
ont pensé déchiffrer l'esprit dans quelque rémanence
cela fut pour eux une consolation ou du redoublement
de l'horreur pas moi.

(« Méditation du 12/ 5/ 85 », p. 11 ; nous soulignons.)

Je suis de temps myope on ne peut pas me dire
regarde cette herbe là-bas dix ans en avant va
dans sa direction.

(« Méditation du 12/ 5/ 85 », p. 12 ; nous soulignons.)

On ne peut pas me dire parle et attend une seule
chose de la parole elle ne sera pas pensée.

(« Méditation du 12/ 5/ 85 », p. 12 ; nous soulignons.)

Le « je » lyrique tente dans ces trois extraits de se situer face à une extériorité désignée tantôt par « certains », tantôt par le « on ». L'usage de ces pronoms indéfinis sans antécédents permet de maintenir la structure du dialogue tout en effaçant la référence à un interlocuteur précis. Tout au plus pouvons-nous affirmer que le « je » poétique revendique la singularité de son expérience

¹¹⁸ Oskar Pastior, poète allemand membre de l'Oulipo, fait du dédoublement de soi le propos de son poème : « [...] Dans mon bac à sable il/ y a un personnage qui ne me plaît pas du tout, mais/ c'est mon contraire ; mon bac à sable est ainsi/ fait que mes personnages y sont, et jouent,/ moi, et mon contraire. [...] Je suis un// personnage de sa pensée et je pourrais bien, à mon avis, être/ aussi mon contraire. » (*FI*, 28) Le rapprochement entre le texte de Pastior et le *partimen* est un exemple qui montre bien comment Roubaud rattache constamment les textes qui lui sont chers au *trobar*.

¹¹⁹ Quinze poèmes sont explicitement identifiés comme des méditations dans *Quelque chose noir*.

de la perte en la détachant de l'expérience commune. Ainsi, le sentiment de solitude, de la perte d'appui, prend forme, puisque le poète se soustrait à toute « grammaire de la consolation ».

Le philosophe Michaël Foessel appelle ainsi « un ensemble de règles qui gouvernent l'action de relever celui qui se trouve dans l'affliction¹²⁰ ». Ces règles visent à indiquer un horizon au sujet qui subit une perte, un au-delà de l'affliction capable de susciter l'espoir. Le consolateur s'appuie alors sur le recours à la nature, afin d'insérer l'endeuillé dans un cycle qui l'englobe et le transcende, sur l'insertion du sujet dans une communauté ou encore sur le recours au langage. Ces trois socles de la parole consolatrice sont sapés dans la « Méditation du 12/5/1985 » : les images naturelles, qu'elles réfèrent à l'environnement (« bois », « herbe ») ou à des phénomènes physiques (la « rémanence » est un phénomène par lequel la sensation visuelle subsiste après la disparition de l'excitation objective » [*Le petit Robert*]) ne s'associent guère à l'idée d'un renouveau. « L'herbe » qui point dans le futur ne peut être vue par le poète « myope » : la confiance dans le cycle du temps est mise à l'épreuve. Il en va de même pour le passé : il est impossible de livrer son esprit au soutien de la rémanence, sorte de protection illusoire offerte par le corps, tout comme il est impossible de trouver consolation dans le temps présent : l'image de la disparue semble être livrée à une compulsion de répétition générée par le corps même du poète, ce à quoi renvoie les « cellules¹²¹ » mentionnées dans le texte. Que ce soit la parole qui indique l'avenir, raisonnement sage renvoyant à un *topos* de la consolation, ou l'intimité biologique du poète, ces deux instances jouent le rôle que tenaient l'un pour l'autre Aimeric de Peguilhan et Albertet de Sisteron.

¹²⁰ Michaël Foessel, *Le temps de la consolation*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 2015, p. 35.

¹²¹ « [Cette image] ne peut pas ne pas se répéter indéfiniment — une nouvelle génération de mes cellules — si temps il y a — trouvera cette duplication onéreuse » (« Méditation du 12/ 5/ 85 », p. 11).

Les propositions des entités pronominales constamment réfutées sont donc celles d'un sens commun qui n'est pas identifié comme faisant partie des possibilités offertes au sujet lyrique. La structure antagoniste du *partimen* place les Autres à la place d'un positif, généralement associé à la logique et au raisonnable, tandis que le poète, de son côté, ne trouve pas d'écho entre lui et ces propositions, ce qui renforce le lieu ombré, négatif d'où jaillit péniblement le dire du poète. Cependant, cette étrangeté à la communauté de pensée qui pourrait sourdre de cette extériorité n'est pas entière. L'appartenance à l'art poétique des troubadours supplée à cette grammaire de la consolation. La revendication d'une expérience radicalement différente de celle des autres va de pair avec la singularité de chaque expérience amoureuse, elle en est le miroir négatif ainsi que le commande la réciprocité de l'amour et du néant.

Roubaud fait sienne, sur un mode tragique plus que ludique, cela va de soi, l'intention d'Aimeric de Peguilhan dans la première strophe de la « Tenson du néant » : « moi je fais ce que jamais homme ne fit » (assertion présente aussi chez Raimbaut d'Orange : « J'ai fini mon je ne sais quoi [...] jamais on n'en entendit tel »). Ainsi, la souffrance reliée à la mort de l'aimée exige la même entreprise d'écriture que le chant amoureux : le nouveau devra traduire le caractère unique de la perte. C'est donc là où s'énonce la solitude la plus absolue que l'on retrouve à l'œuvre la communauté du *trobar*. Nous pouvons voir là une assise de la *mezura* : plutôt que de s'abolir dans l'expérience commune ou de s'identifier complètement à la mort de l'autre, le *partimen* sert à distinguer un moi des autres, à délimiter un espace subjectif propre, qui, paradoxalement, est nécessaire à la remise en marche de la parole poétique. En effet, les premiers vers de *Quelque chose noir*, alors même qu'ils mentionnent l'inarticulation et le silence provoqués par la mort d'Alix, reprennent en écho la voix de Cavalcanti, contemporain de Dante, tout aussi affecté par le néant d'amour : « Je vais comme quelqu'un hors de la vie/ qui semble à

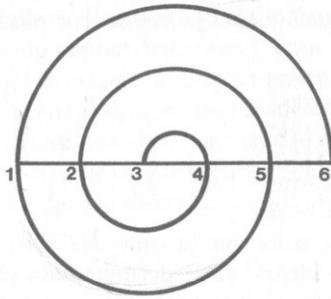
qui le regarde comme/ fait de cuivre ou de pierre ou de bois. » (cité dans *FI*, 95) Lorsque Roubaud s'avance dans son tout premier vers et déclare : « Je me trouvai devant ce silence inarticulé un peu comme le bois. » (« Méditation du 12/ 5/ 85 », p. 11), la stratégie des renvois multiples empêche de considérer la présence d'une même comparaison chez l'un et chez l'autre comme étant fortuite. Dans *La fleur inverse*, Roubaud fait d'ailleurs des extraits cités de ce poème l'image même du mélancolique, de ce « *corpo morte* » (*FI*, 95) qu'il est devenu sous l'action du néant d'amour. S'il y a une communauté consolante, accueillante, malgré toutes les réserves envers la poésie éprouvées dans ce recueil, elle réside dans l'origine élue de la littérature qui travaille souterrainement le texte. Pour le dire autrement, c'est aussi l'intériorisation d'une mémoire poétique qui permet de suppléer à la perte.

L'intertextualité présente entre *Quelque chose noir* et le *partimen* crée donc un réseau de tensions : là où le poète énonce sa solitude radicale, la forme se bâtit à travers un partage littéraire ; là où la nécessité de la singularité est exigée apparaît la pluralité de la polyphonie. Ce mouvement est constitutif de tout le recueil : nous y avançons avec le sentiment de piétiner, nous y ressasons les répétitions du poète en ayant l'impression pourtant d'y trouver de la différence. Ces nœuds de contradictions sont constitutifs du néant pour Roubaud. Il constate à quel point le chant d'amour est contradictoire : le troubadour passe sans relâche de la joie au désespoir, de la chaleur au gel, dans un état qui n'est ordonné que par la logique du désir. Un tel mouvement est repérable dans la lutte contre l'éros mélancolique : le poète passe incessamment d'un état extrême à l'autre, sans qu'il n'y ait de résolution. C'est sans doute là que la reprise de l'esprit du *partimen* est la plus patente. Comme le mentionne Roubaud dans *La fleur inverse*, « [l]e "néant" [dans la tenson d'Aimeric de Peguilhan et d'Albertet de Sisteron.], par conséquent, doit être à la fois une question et une réponse à cette question prenant la forme

d'une *antinomie* » (FI, 27 ; nous soulignons). À ce « jeu », répondant sans répondre, avançant en se défaisant, « le partimen lui-même risque de *n'être pas* » (FI, 27). C'est cependant dans ce risque de ne pas être que *Quelque chose noir* naît, délimitant ainsi une *mezura* on ne peut plus fragile.

La sextine de loin

« [I]l n'y a que des échappatoires à la question du néant » (FI, 53), constate Roubaud à la suite de la lecture de la « Tenson du néant ». L'ensemble de sa forme peut donc être perçue comme une approche par l'esquive. En remarquant qu'Albertet ramène, par le vers : « Je vous réponds mais vous ne savez quoi », la chute du poème à son départ, Roubaud attribue à la forme de ce *partimen* une propriété circulaire. Dans l'envoi du poème, l'image du moulin renforce cette structure : « vous avancez aussi peu que le mou/lin sa roue sur le côté qui bouge tout le jour et n'avance en rien ». Le *partimen* se déploie en effet de la sorte : il avance de strophe en strophe telle la roue du moulin, mais il est immobile quant à la définition de l'objet qui l'occupe : le néant restera une énigme. La circularité de la « Tenson du néant », entre mouvement et piétinement, est à rapprocher de la structure globale de *Quelque chose noir*, conçue à la base comme une suite de « neuvines », dérivation de la forme de la sextine médiévale. Forme raffinée et complexe, la sextine, inventée par le troubadour Arnaut Daniel et rendue célèbre par Dante et Pétrarque, est fondée non pas sur la rime, mais sur une suite de six mots-clés disposés en fin de vers, se déplaçant de strophe en strophe dans un mouvement réglé de permutation spiralée (en escargot, selon Roubaud), selon le schéma suivant (FI, 297) :



Ainsi, les six mots-clés (par exemple, ceux de la sextine « Chanson d’ongle et d’oncle » d’Arnaut Daniel : 1. *intra*, 2. *ongla*, 3. *arma*, 4. *verga*, 5. *oncle*, 6. *cambra*) terminant chaque vers de la première strophe se déplace dans la deuxième de la façon suivante : le sixième terme devient le premier (*cambra*), le premier terme devient le deuxième (*intra*), le cinquième terme devient le troisième (*oncle*) et ainsi de suite. La sextine s’arrête au moment où une nouvelle strophe ramènerait l’ordre initial des mots-clés.

Dans *Quelque chose noir*, la sextine n’est pas reprise dans son exacte forme médiévale, mais dans l’actualisation qu’en a proposé Raymond Queneau, qui a constaté que la forme de la sextine pouvait également se développer à partir du chiffre neuf et non du chiffre six. Les principes de composition demeurent pourtant les mêmes : la neuvine quenelienne compte neuf strophes, plutôt que six, ne comporte aucune rime, mais une série de neufs mots-clés (plutôt que les six d’Arnaut Daniel). *Quelque chose noir*, à sa manière, déconstruit les principes de la neuvine, ce que confirme le témoignage d’Olivier Solon, mathématicien oulipien, qui dévoile les secrets de la genèse du recueil :

L’auteur s’impose une structure, celle de neuf neuvines. Chaque neuvine se compose de neuf vers, et chaque vers est lui-même décomposé en neuf segments, que séparent des espaces. Mais rapidement, l’écho avec le Journal d’Alix, auquel *Quelque chose noir* répond, impose autre chose : la structure initiale est bouleversée, ou plutôt, selon les termes mêmes de l’auteur, « ruinée », « bombardée ». À la ruine terrible de l’auteur, impuissant dans son malheur, répond une autre ruine, active celle-là : la ruine de

l'architecture formelle initiale que des éléments épars, comme les mots-clefs, presque tous repérables dans le premier poème du recueil, lesquels sont :
silence – sang – image – noir – nombre – temps – regard – pensée – espace¹²².

L'usage de la neuvaine chez Roubaud est toujours associé à une fonction d'hommage¹²³. La sextine médiévale pour Roubaud est le « cristal du trobar » (*FI*, 312), la *canso* des *canosos*. Cette métaphore minérale, utilisée pour décrire les formes les plus achevées de la poésie, essaime dans l'œuvre entière de Roubaud. À travers son alter ego, Mr Goodman, dans quelques fables autour de la peinture de John Constable, le poète, qui là aussi porte le deuil d'une épouse disparue, se fait cristallographe :

Il décida de s'occuper en réfléchissant sur l'histoire de sa discipline, et plus généralement, parce que la pensée sur les cristaux a toujours été un chapitre privilégié de la pensée sur les formes, sur l'histoire des formes. La question était la suivante [...] : si les formes des cristaux sont un exemple de forme pure, comment naissent-ils ? Sont-ils vivants ? Qu'est-ce qui les sépare des autres formes minérales, des végétaux, des animaux, des formes humaines ? et surtout, comment penser l'informe¹²⁴ ?

L'étude de ces minéraux oxymoriques, pierreux mais translucides, issus de la terre mais clairs, pourrait très bien s'appliquer aux recherches sur les formes poétiques médiévales entreprises par Roubaud dans *La fleur inverse*. L'image du poème-cristal répond d'ailleurs au même principe du double. Le cristal poétique s'ombre toujours de son contraire : le néant monolithe qui rogne les poèmes de *Quelque chose noir* côtoie les restes, les ruines minérales des formes anciennes lyriques. La sextine est tout autant chant d'amour et épreuve du néant, tension qui s'institue dans le « désordre ordonné » (*FI*, 298) de la répétition de mots-clés se substituant à la rime.

¹²² Olivier Solon, « Traces et abandons oulipiens dans *Quelque chose noir* », *Textuel*, loc. cit., p. 180.

¹²³ *Tombeaux de Pétrarque* est composé selon une structure très proche de la forme initialement prévue pour *Quelque chose noir* puisque Roubaud construit son tombeau comme une suite de « neuf stèles de neuf vers chacune, suivie d'une autre, une *tornada* (envoi) » (voir Jacques Roubaud, *Tombeau de Pétrarque* dans *Dors*, op. cit., p. 34). Alix Cléo Roubaud connaissait bien aussi la forme de la sextine comme en témoigne son journal : « Traduit avec Mouchard en deux fois des poèmes d'Elizabeth Bishop. Relu du même coup a *Miracle for a Breakfast*, sextine grave et magnifique, et qui donne au quotidien une vasteté baroque. » (Alix Cléo Roubaud, *Journal*, op. cit., p. 165).

¹²⁴ Jacques Roubaud, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel. John Constable*, Paris, Argol, 2009, p. 57-58.

De cette forme somptueuse, mais « ruinée » selon l'expression roubaldienne, demeure une série de traces prégnantes¹²⁵. Comme le mentionne Solon, les divisions des sections, le nombre de poèmes dans chacune de celles-ci et le nombre de vers ou blocs de prose dans chacun des poèmes respectent tous l'ordre du neuf. Mathématicien autant que poète, Roubaud ne cesse de mettre la puce à l'oreille du lecteur en insistant sur l'importance du « compte » dans le recueil : « Les configurations comptaient seules. » (« Portrait en méditation, V », p. 71), « Mon esprit compte, et refuse » (« Affirmation de conformité », p. 101). Le nombre, qui n'est jamais pure mathématique chez Roubaud, mais ce qui démarre le rythme, le calcul dans la langue, continue d'être une manière d'ordonner le chaos laissé par la mort d'Alix. Les nombres, tout comme les mots, participent alors à la stratégie des renvois multiples empruntée aux troubadours : ils servent de mesure, de barrage au raz-de-marée du néant.

Comme l'a étudié finement Benoît Conort, le chiffre neuf est polysémique et fait tourner dans son orbite une foule d'allusions. Il *chiffre* en soi une aporie. Le « neuf », qu'une lettre sépare du nouvel état du poète (« veuf »)¹²⁶, est dans *Quelque chose noir* signe de mort et de douleur puisqu'il renvoie, dans le tissu intertextuel du recueil, aux neuf cercles infernaux de la *Divine Comédie*¹²⁷. Le neuf est aussi un impair, qui échappe à la binarité des chiffres pairs, et devient alors un signe de plus d'une solitude neuve face au chiffre impossible du couple, le

¹²⁵ Il importe de souligner qu'Alix Cléo Roubaud tentait de penser sa pratique photographique en termes « d'esthétique de la ruine » : Que vas-tu faire de moi.ma grisaille,mon manque de consistance,mon désir de me taire le plus possible,par la photo par exemple.Ou pourquoi la photo?parce qu'elle est fragmentée et que,comme dans les aphorismes,la fragmentation laisse voir les blancs entre les morceaux et c'est très précisément là.Peut-être une esthétique de la ruine [...] » (*Journal, op. cit.*, p. 67). Tout porte à croire que la ruine n'est pas simplement une traduction de l'effet de la mort d'Alix dans un projet poétique, mais le fondement négatif d'une pratique poétique pensée conjointement avec Alix.

¹²⁶ Benoît Conort, « Tramer le deuil – Table de lecture de *Quelque chose noir* », *La licorne*, n° 40, « Roubaud », 1997 ; disponible en ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document3335.php> (consulté le 16 octobre 2016).

¹²⁷ « On y descend par une spirale, une damnation./ [...] Si la distance évanouissante des deux corps, brûlant de leur infiniment présente brûlure : paradis veillant sur son envers. // Toutes stations que maintenant je descends en enfer, / par le souvenir » (« Méditation des sens », p. 82 et 83).

deux. Comme plusieurs critiques l'ont constaté, le choix de la neuvine plutôt que de la sextine rend également un hommage crypté à l'ami disparu, Queneau, manière d'avouer une filiation bien vivante. Malgré tout, le neuf marque aussi la nouveauté qui touche le moi et aussi la reprise de la parole poétique après de longs mois de silence : « Moi ? quelque chose d'entièrement neuf ? » (« La certitude est la couleur », p. 57.) Ainsi, la table du neuf fonctionne à deux niveaux : elle est traversée de part en part par des connotations funestes, mais de ce négatif, de cette fragilité du compte que « l'esprit refuse », jaillit un résidu dialectique neuf, le livre de deuil lui-même et sa structure aporétique. Rempart contre l'informe, la carcasse de la neuvine s'inscrit tout autant que le *partimen* dans l'espace liminaire, espace funambule tant il est tendu, étroit, entre le néant d'Alix et le néant toujours possible de la parole.

L'absence de rimes : la neuvine *dissoluta*

La ruine de la neuvine apparaît surtout dans son incapacité à suivre la permutation des mots-clés typiques de la forme mise au point par Arnaut Daniel. Les mots-clés, chez ce troubadour, prennent la place de la rime et assurent que chaque strophe soit la mémoire des précédentes. Dans *Quelque chose noir*, aucun nouvel ordre formel, en dehors de la structure en neuf, ne vient organiser la disposition des mots-clés (« silence – sang – image – noir – nombre – temps – regard – pensée – espace¹²⁸ ») initialement prévus par Roubaud. Ceux-ci reviennent tout au long du recueil, mais de façon hasardeuse, sans la migration calculée prévue par la forme de la neuvine. Pour Roubaud, chez qui la rime est la manifestation formelle de l'entrelacement, du baiser amoureux¹²⁹, force est de constater que sa disparition même s'inscrit dans les esquives

¹²⁸ Olivier Solon, « Traces et abandons oulipiens dans *Quelque chose noir* », *Textuel*, loc. cit., p. 180.

¹²⁹ « [I]ls [les troubadours] ont donné un support, un lieu et une marque à ce lien, à cet *entrelacement* : c'est la *rime*. [...] La rime est plus pour eux qu'une marque de fin de vers. Elle est au centre, au cœur même de la composition poétique et musicale qui chante l'amour, la *canço* ; c'est la disposition des rimes, leurs timbres, le jeu de leurs

négatives du *partimen* : ce qui n'apparaît pas, ce que l'on déduit en creux des poèmes mais qui paradoxalement les compose, inscrit formellement dans le texte l'absence de l'amoureuse.

Une première interprétation mène donc à associer, en filant le principe homologique du baiser et de la rime, l'absence de rimes et de mots-clés à l'absence de la *dona* : la répétition, conçue comme la condition première d'un rythme, avec ses régularités, comptes et mesures, se dérègle à l'image du monde amoureux qui s'effrite. En adoptant cette interprétation, la structure d'ensemble du recueil se donne à lire comme la forme ultime de la neuvine, une forme absolue de *canso*, mais « *dissoluta* » (FI, 306). Roubaud observe, dans *La fleur inverse*, que « les troubadours en viennent très vite à retarder l'écho, la résolution de l'accord sonore, à étendre beaucoup l'intervalle qui sépare deux vers rimant ensemble. » (FI, 306) Comme dans la sextine, la rime, « frontière de vers », devient « non-non-rime » grâce aux mots-refrains : par le mot-clé « l'homophonie » de la rime et son principe de répétition sont préservés, mais ce lien sonore se construit « par-dessus la frontière de la strophe » (FI, 307). Roubaud nomme « *cobla dissoluta* » (strophe dissolue) une strophe uniquement composée de « vers *estramps* » (FI, 306), c'est-à-dire de vers qui attendent leur « accord sonore » dans les strophes suivantes et non dans les vers qui composent la strophe.

En réinscrivant *Quelque chose noir* dans cette réflexion sur la rime, ce n'est plus le vers qui est « *estramp* », ce n'est plus simplement la strophe qui se dissout, c'est le recueil en entier qu'il faut concevoir comme « dissolu ». L'absence de rimes, l'absence de mots-refrains disposés systématiquement crée un suspens à l'intérieur du texte, comme si le poète et le lecteur attendaient un écho, un accord sonore, un entrelacement qui viendrait non plus « par-dessus la

sonorités, la décomposition, mise en valeur, heurt et recombinaison des mots de l'amour [...] qui fait de chaque *canso* une création unique, un moment unique dans l'affirmation et la révélation de l'amour. » (FI, 10-11)

frontière de la strophe » (*FI*, 307), mais par-dessus la frontière du recueil lui-même. Cet au-delà du recueil n'est autre que le réseau des allusions formé par les textes qui entrent en dialogue avec l'écriture de Roubaud, en particulier le *Journal* d'Alix et la poésie des troubadours. Pour qu'il y ait réponse à l'entreprise poétique qui est sienne, il faut aller puiser dans une mémoire externe, dans la *chambre d'échos* qu'est le *trobar*. Le motif de la chambre se déploie jusqu'ici : de la chambre comme lieu physique déserté, on passe à la poésie, peuplée de milliers de textes, conçue comme une chambre, un lieu d'entrelacement produit sous l'action de la mémoire poétique. La chambre textuelle n'est plus uniquement le lieu où s'entremêlent les mots de Jacques et Alix Roubaud : elle s'ouvre à une multitude de textes associés aux principes du *trobar*¹³⁰. Par cette approche fondée sur le travail du négatif, le sens formel du recueil se précise : Roubaud ne pratique pas avec désinvolture le vers libre ou le poème en prose, deux formes qu'il associe à la perte de la mémoire de la langue, qu'est la poésie. C'est en réinsérant *Quelque chose noir* dans le « jeu de langage¹³¹ », la famille littéraire auquel il s'associe, que son organisation peut être appréhendée. En s'inscrivant dans les principes du *trobar*, *Quelque chose noir* rejoint un territoire, un lieu délimité, celui de la poésie, que le poète avait quitté au cours des trois années de silence qui ont suivi la mort d'Alix Cléo. De ce point de vue, la mémoire poétique ainsi remise en mouvement supplée à l'unité perdue du monde partagé avec Alix : « il y a une

¹³⁰ On retrouve dans cette organisation textuelle une logique qui rappelle la pensée par associations, par montage d'Aby Warburg, tout comme le classement de sa bibliothèque.

¹³¹ Le concept de Wittgenstein, référence majeure dans *Quelque chose noir*, est aussi relié au *trobar*. Le raisonnement par allusions configure une famille littéraire qui partage un langage, une grammaire, des références communes qui chargent les mots d'une certaine signification, comme le jeu de langage est déterminé par « les règles de la grammaire ». « Si la signification d'un mot est donnée par son rôle dans un jeu de langage, donc déterminée par les règles qui gouvernent son emploi, le mot n'est pas encore un coup joué dans le jeu de langage : c'est la proposition qui est un coup dans le jeu de langage. Certains coups sont possibles, d'autres exclus. » (Voir Christiane Chauviré et Jérôme Sackur, *Le vocabulaire de Wittgenstein*, Paris, Ellipses, 2003, p. 35.)

canso dans tout le trobar, et en même temps deux cansos ne sont jamais réductibles l'une à l'autre » (FI, 239).

La neuvine : d'Arnaut Daniel à Gertrude Stein

L'interprétation de la structure poétique appuyée sur l'absence de rimes suppose cependant de n'entendre les répétitions à l'œuvre dans *Quelque chose noir* que comme un dérèglement face à l'éden perdu qu'est le *trobar*. Les mots-clés initialement prévus de la neuvine, disséminés à l'envi, semblent dans *Quelque chose noir* laisser place à une extension de la notion de rime. Déjà, le principe de la neuvine fait glisser la notion de rime vers un principe de répétition interne, que Roubaud nomme écho : « Le “désordre” peut se contempler encore d'un autre point de vue, très important dans la poésie rimée, celui de la *distance d'écho*, c'est-à-dire du nombre de vers qui sépare un mot de sa répétition. » (FI, 299) Même si les répétitions dans *Quelque chose noir* échappent à tout réglage systématique, l'observation que fait Roubaud pousse à considérer toute répétition dans le recueil comme une mémoire de la poésie rimée, comme une manière de s'y apparenter.

Cette distance d'écho a deux dimensions : elle existe à l'intérieur du recueil, par la répétition de vers, et elle existe par rapport à une mémoire externe, celle du *trobar* et des textes qui, pour Roubaud, s'y associent. Le poème exemplaire de cette cohésion donnée par la distance d'écho est « C.R.A.Pi.Po. : composition rythmique abstraite pour pigeons et poète » (p. 43) :

J'étais assis sur le banc, encore mouillé, au soleil.

Les nuages se lançaient, ombre en avant, sur l'herbe,
vers les sept peupliers anglais.

Je te voyais, à la fenêtre, debout, nue, avec du soleil.

Je te regardais. le sombre. le noir. le noir rangé sur le

point vivant. de ton ventre.

Je tapais du pied sur l'herbe. les douze pigeons s'élevaient d'un mètre puis se reposaient.

Je tapais du pied sur l'herbe. les douze pigeons s'élevaient d'un mètre puis se reposaient.

Je tapais du pied sur l'herbe. les douze pigeons s'élevaient d'un mètre puis se reposaient.

Je te regardais. le sombre. le noir. le noir posé épais sur le point. vivant. de ton ventre. J'étais assis sur le banc, encore mouillé. au soleil. les nuages se lançaient, ombre en avant, dans l'herbe. vers les sept peupliers anglais.

Je tapais du pied sur l'herbe. les douze pigeons s'élevaient d'un mètre. puis se reposaient.

Cette « composition rythmique », expression qui rappelle autant la musique que la poésie, s'ouvre d'abord par un écho au journal d'Alix Cléo Roubaud : « L'été est absolument là et revenu tout autour avec ta venue après que je me sois réveillée et que je t'ai fait signe, nue par la fenêtre¹³². » Image-mémoire, cette évocation sensuelle d'Alix reprend le *topos* de « l'amour de loin » qui génère le chant amoureux des troubadours : vue de loin, mais désormais inaccessible, la *dona* ne permet pas l'élévation du chant poétique. Au contraire, comme Jean-François Puff l'explique, le poème s'accorde à l'« effet d'identité de la mort avec elle-même, retour désormais infini du même, c'est-à-dire de l'absence¹³³ ». Fondé sur la répétition de plusieurs séquences identiques, le poème semble prisonnier du ressassement.

Le retour du même, qui fait la force de la structure de la *canso*, notamment par la régularité du nombre de syllabes contenu dans chacun des vers et par la disposition des rimes, est dans ce poème signe de mort, de fixité, à l'image d'Alix réduite à une image de mémoire. Les motifs poétiques contribue également à renverser les lieux communs du *trobar* : l'image

¹³² Alix Cléo Roubaud, *Journal*, *op. cit.*, p. 35.

¹³³ Jean-François Puff, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 379-380.

des pigeons, badauds des villes, « jusque dans leur banalité¹³⁴ », inverse celle des oiseaux du *trobar* chantant dans la splendeur naturelle de la Provence ; le nombre des pigeons (douze), tout comme la courte distance de leur envol (un mètre), renvoient « à la métrique¹³⁵ », à la régularité désuète de l'alexandrin. Ce qui tend à l'élévation retombe rapidement sous le poids du deuil. De ce point de vue, nous serions tentée de conclure avec Puff que « le rythme [qui suppose une certaine régularité] est étouffé, repoussé, refusé, fondamentalement inadéquat à dire son envers, la mort et la fin de l'*entrebescar* amoureux qui en est la conséquence¹³⁶ ».

Cependant, Roubaud construit ce poème sur une vision du rythme autre, mais apparenté aux régularités de la *canço*. Dans *La dissolution*, Roubaud décrit ainsi ce poème : un « *yoen* [« style du charme éthéré¹³⁷ »] de douze pigeons steiniens sur fond de sept peupliers anglais¹³⁸ », ayant pour style second un « *rakki tai* [...], style comme pour dompter les démons qui n'ont pas été domptés¹³⁹ ». Cette description annexe au territoire du *trobar* la poésie japonaise médiévale (dont la découverte a donné lieu aux traductions libres qui constituent *Mono no aware. Le sentiment des choses* et a influencé la composition des *tankas* remaniés de *Trente et un au cube*¹⁴⁰) et la poésie américaine, à travers le travail de Gertrude Stein, que Jacques et Alix Roubaud ont d'ailleurs traduit conjointement. Dans cette superposition de références se devinent cependant des échos. Roubaud retrouve dans le *rakki tai* japonais une reformulation du principe de la *mezura*, cet affrontement par l'écriture poétique du démon de la mélancolie. La *mezura* sera alors obtenue par les principes de répétition et de variation minimale empruntés à Stein.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 381.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 379.

¹³⁷ Jacques Roubaud, *La dissolution*, Caen, Éditions Nous, 2008, p. 445.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 474.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Jacques Roubaud, *Mono no aware. Le sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970 ; *Trente et un au cube*, Paris, Gallimard, 1973.

Roubaud, qui a contribué à faire connaître la poésie de Stein et des poètes objectivistes américains en France, résume ainsi la démarche de Stein :

le texte gertrudien, donc, est une juxtaposition de moments privilégiés d'écriture et il n'y a rien qui dépende plus de l'ordre qu'une succession d'instant (la célèbre devise poème de Gertrude *a rose is a rose is a rose is a rose* signifie en particulier cela, que l'identité de la rose en poésie est changeante par répétition séquentielle et c'est pour affirmer cette vérité qu'elle la répète trois fois [...])¹⁴¹.

La lecture de Puff doit donc être complétée par une réflexion sur l'écart, la différence entre les séquences poétiques. On constate alors que, malgré l'impression de répétition à l'identique, les vers bougent peu à peu. La strophe 5 est répétée sans transformation dans les deux strophes qui la suivent, ce que l'on peut voir comme l'extension du principe de la rime pauvre. Cependant, la répétition est interrompue par la strophe 8, qui recombine plus qu'elle ne répète, les trois premières strophes dans une strophe plus longue, mais au souffle plus heurté, où la multiplication des points, souvent placés entre deux noms communs ou entre un nom commun et une épithète, remplace la fluidité des virgules surtout présentes dans les premières strophes. La variation atteint par la suite la dernière strophe, d'où les virgules s'en sont allées pour laisser place à une ponctuation forte. Par ces jeux délicats, Roubaud fait apparaître dans les signes muets de la ponctuation le travail de déplacement effectué par la voix dans le temps. Comme la rose de Stein, les mots restent les mêmes, se répètent, mais leur répétition même montre que le temps passe. Il faut voir *aussi* une mise en « ordre », une *mezura*, dans cette succession d'instant poétiques, certes chargés de douleur, et non uniquement l'effritement de principes poétiques. Chez Roubaud, la répétition permet donc de faire apparaître la différence¹⁴², ce qui bouge, ce qui est remis difficilement en mouvement par l'écriture. Ainsi, le principe de l'écho

¹⁴¹ Jacques Roubaud, « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein », *Critique*, n° 379, décembre 1978, p. 1096.

¹⁴² Ce concept de Jacques Derrida est développé, entre autres, dans *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1967.

fonctionne à l'intérieur du poème, chaque strophe, à sa façon, portant la mémoire des précédentes, et prolonge le « raisonnement par allusions » emprunté aux *cansos* médiévales. De Guillaume IX d'Aquitaine, premier troubadour, jusqu'à Gertrude Stein, les poèmes de *Quelque chose noir* inscrivent ainsi en eux une vaste mémoire poétique qui trouve sa cohérence dans ses rapprochements avec le *trobar*.

Le poème « C.R.A.Pi.Po. : composition rythmique abstraite pour pigeons et poète » expose la structure rythmique du recueil. Ce qui s'applique à l'échelle du poème s'applique aussi à l'échelle du recueil. La reprise des vers, jamais complètement à l'identique, permet d'introduire un déplacement de sens à l'intérieur de la répétition, tout comme elle introduit l'idée d'une « succession d'instantanés » à l'intérieur de ce qui peut être lu comme un ressassement. Par exemple, une partie des vers du poème « Point vacillant » sont repris, avec modification, dans « Cette photographie, ta dernière » :

[...]

Tu es entièrement indemne spirituellement et
entièrement.

Indemne mais par poignées.

Et la grâce difficile des nuages te pénètre
par le golfe de toits entre deux fenêtres.

Et c'est moi maintenant qui me tourne.

Dans la nuit borgne sous la masse cyclope d'une lune
vacillante.

Vers le point familier du doute de tout. (« Point vacillant », p. 20)

*

[...]

Je m'assieds, sur cette chaise, d'où l'on voit, à la fois,
l'image intérieure la photographie, et autour d'elle, ce
qu'elle montre,

Qui seulement, le soir, coïncide, par la direction de la
lumière, avec elle, sinon en cela, qu'à gauche, dans l'image,
tu regardes,

Vers le point où je m'assieds, te voir, invisible mainte-

nant, dans la lumière,

Du soir, qui pèse, sur le golfe de toits entre les deux
fenêtres, et moi,

Absent de ton regard, qui dans l'image, fixe, la pensée
de cette image, dédiée à cela, les soirs de maintenant, sans
toi, au point,

Vacillant du doute de tout. (« Cette photographie, ta dernière », p. 103)

Ces deux poèmes font écho au poème « C.R.A.Pi.Po. : composition rythmique abstraite pour pigeons et poète » : le poète y est assis devant l'image d'Alix, comme il l'était devant Alix, nue, à la fenêtre, et la lourdeur du vol des pigeons se transmue en cette « masse cyclope », en ce soir « qui pèse » sur le poète. Comme le pigeon, double dégradé du poète, le poète s'affaisse, soumis au poids gravitationnel de l'absence. Ces trois poèmes sont traversés d'un mouvement descendant : de la contemplation d'un horizon (que ce soit Alix à la fenêtre ou la photographie du paysage urbain), le regard du poète se réduit au « point » du « doute de tout », tantôt « familier », tantôt « vacillant ». Dans ces poèmes, Roubaud se décrit dans une posture passive. La répétition et ses variations minimales permettent à la fois de traduire l'immobilité du poète et les modulations des perceptions, du sens entraînées par le travail de l'écriture.

La *tornada* et la mise en paysage

Outre la structure en neuf et l'organisation négative des rimes, l'un des marquages qui révèlent aussi l'architecture de la neuvine est la dernière section, excédentaire, la dixième du recueil, qui s'apparente largement à la *tornada* (l'envoi) qui clôt toute *canso*, y compris le *partimen*. Roubaud définit ainsi les caractéristiques de l'envoi :

La *tornada* [...] reprend un fragment de la forme de la *cobla*, les mêmes rimes et les mêmes mètres de la dernière strophe entière; c'est un fragment final répété. Elle est par excellence un écho, écho de la mélodie, dans les mêmes sons, écho des rimes, dans leur mélodie de timbres ; c'est la voix de la *canso* qui s'éloigne, qui annonce sa fin. Et la *tornada* est envoyée ailleurs, au loin, à quelqu'un, destinataire qui peut être la dame, sous son nom, le *senhal* qui la désigne et la cache, ou bien quelqu'un d'autre qui mérite de la recevoir [...]. Cet écho sert souvent de signature à la *canso* [...] (*FI*, 50).

Comme chez Aimeric de Peguilhan et Albertet de Sisteron, la *tornada* qui ferme *Quelque chose noir* a la propriété de renvoyer le lecteur au début de sa lecture. En effet, une circularité s'installe entre le début et la fin du recueil : l'indétermination du titre tout comme son caractère indiscernable font écho à l'absence évoquée en fin de parcours par le titre « Rien 1983 », attribué à la section finale. Entre le titre du recueil et l'envoi, force est de constater qu'il y a eu une avancée que l'on peut saisir en évoquant le quatrième sens qu'André Green dégage du travail du négatif :

Le quatrième et dernier sens est celui du « rien ». Quelque chose ne s'oppose pas ici à un adjectif contraire, symétrique inverse ou dissimulé, mais à un néant. Ce négatif n'est pourtant pas que négatif car il renvoie à « l'ayant été n'étant plus » [...]. Différence entre ce qui est mort et ce qui n'est pas né. Aporie de ce qui, s'énonçant comme « rien », fait exister ce « rien », autrement inconcevable¹⁴³.

L'envoi met donc un terme au parcours tracé à travers les neuf sections du recueil. Si, dans le premier poème, le poète subit la répétition de l'image de la mort d'Alix Cléo comme un assaut, une « violence » (« Méditation du 12/ 5/ 85 », p. 11), s'il se décrit comme prostré dans le silence, isolé des autres et de leur vaine consolation, s'il dissocie le « sang lourd sous [la] peau dans [la] main/ tombé au bout des doigts » et son caractère « humain » (« Méditation du 12/ 5/ 85 », p. 11), s'il n'y a pas de reconnaissance entre le corps sans vie et le nom Alix Cléo Roubaud, la *tornada* vient clore le processus de reconnaissance de la mort. Dans la circularité du ressassement, s'est donc esquissée une linéarité, une différence : l'identification du « rien » qu'est devenue Alix, son irrémédiable absence. Pour reprendre les termes de Green, nommer en toutes lettres le « rien » en fin de recueil, c'est reconnaître ce qui au départ était inconcevable, ce qui n'avait que les contours flous de la « chose ». Le chemin ainsi frayé (comme si du néant initial où tout se mélange chaotiquement prenait forme le négatif du négatif, un rien, qui, une

¹⁴³ André Green, *Le travail du négatif*, op. cit., p. 33.

fois nommé, équilibre le monde) est aussi soutenu par l'involution des marqueurs de temps dans le recueil¹⁴⁴. Au début du recueil, le poète nous situe à l'orée de son retour à l'écriture, en 1985. On est au plus loin de la mort de l'épouse et l'usage du passé, dans le premier vers notamment, inscrit d'emblée le livre de l'écrivain dans une mise à distance de l'événement. Il rappelle qu'il parle depuis un espace mémoriel. Plus les sections avancent, plus les dates qui sont inscrites dans les titres des poèmes s'approchent de l'année fatidique de 1983, année de la mort d'Alix Cléo Roubaud. Ce retour vers l'événement tragique, paradoxal encore une fois puisqu'on recule dans le temps à mesure que la lecture avance, consolide l'hypothèse que la perte est, au final, reconnue comme telle : le corps ne la dénie plus, la raison ne bute plus sur l'inadmissible. Là où le recueil se termine peut commencer l'inhumation de l'aimée, sa mise au repos.

Les fragments répétés du recueil qui se retrouvent mis en mémoire dans l'envoi tracent une pareille trajectoire :

ce morceau de ciel
désormais
t'est dévolu

où la face aveugle
de l'église
s'incurve

compliquée
d'un marronnier,

le soleil, là
hésite
laisse

du rouge
encore,
avant que la terre
émette

¹⁴⁴ Cette dynamique a été remarquée par Dominique Rabaté dans son article « Maintenant sans ressemblance », *Modernités, loc. cit.*, p. 320.

tant d'absence
que tes yeux
s'approchent
de rien
(« Rien 1983 », p. 147)

La première strophe du poème reprend explicitement les mots du poème « Mort réelle et constante » : « Le morceau de ciel. désormais. m'était dévolu. d'où tu tirais les nuages. et y croire. » (p. 118) Plus encore, la *tornada* clôt par cette ultime réitération une longue chaîne de répétitions. Dans plusieurs poèmes¹⁴⁵, Roubaud se décrit, toujours un peu différemment, regardant une photo d'Alix Cléo Roubaud, un paysage urbain vu depuis une fenêtre, composé d'une « église », d'un « golfe de toits à gauche de l'église », s'épanouissant sous la lumière du soleil et le tissu des nuages (« Dans l'espace minime », p. 37). Dans ce déplacement ultime, dans un mouvement de reconnaissance autant que d'adieu, Roubaud semble trouver une translucide sépulture au « tu » du poème. Dans « Mort réelle et constante », c'est le « je » du poète qui était captif de l'image, prisonnier de la vue désormais testamentaire de la photographe. Dans l'envoi, le ciel, certes vidé de toute transcendance (ce que semble confirmer les vers : « [...] la face aveugle/ de l'église »), devient le lieu léger, aérien, de la déposition du corps mort, jouant jusqu'au bout d'images en tension, alternant entre la lourdeur et l'évanescence. On constate aussi un découpage différent du passage répété : là où les trois premiers groupes grammaticaux étaient séparés d'un point, échappant à toute règle de ponctuation, mais étant là justement comme entrave entre les mots qui s'avancent, le dernier poème les dispose chacun sur

¹⁴⁵ Comme relève Olivier Barbarant, la description de cette vue revient comme un leitmotiv, « de façon centrale ou par allusion – dans “Point vacillant” (première section), “Jusqu’à minuit”, “Au matin”, “Dans l’espace minime”, “Fins” (deuxième section), “Roman, III” (troisième section), “Théologie de l’inexistence” (cinquième section), “Cette photographie, ta dernière” (deux poèmes ainsi titrés encadrant la sixième section), “Ce temps que nous avons au monde” (neuvième section). » (voir « La mort photographe », *Textuel, loc. cit.*, p. 60).

leur ligne, ramenant ainsi l'écriture vers un découpage qui rappelle, malgré l'irrégularité métrique, le vers.

Cependant, dans les précédentes occurrences de la scène, Roubaud prenait soin de rappeler qu'il s'agissait d'une description de la photographie laissée par Alix. Dans le dernier poème, hormis le déterminant démonstratif « ce » du premier vers, rien n'indique qu'il s'agit de l'œuvre d'Alix ou du paysage urbain contemplé depuis la fenêtre. Tout se passe comme si la répétition de la même description avait permis de créer un lieu poétique affranchi de sa dépendance à la photographie. La description de l'image se meut alors en mise en paysage, telle que la conçoit Roubaud : « Introduire le passé dans le paysage : pas comme une ruine, mais comme forme-mémoire végétale (Japon)¹⁴⁶ ». Ainsi, les pierres de la « cathédrale » en ruine de la sextine côtoient l'organicité des réseaux sémantiques. Le dernier poème, simple et fluide, se complexifie par le jeu d'associations internes et externes qu'il sous-tend : le soleil dispense une lumière « rouge », couleur incessamment associée à la main lourde de sang de la morte, et le regard d'Alix, tout comme le soleil, décline dans le ciel. Le sol, territoire de celui qui survit à la mort, est associé à l'absence ou à la « face aveugle » de l'église. Quant au « marronnier » qui « complique » la façade de l'église, il oblige le lecteur à revenir aux images initiales du « bois » et de « l'herbe » et à constater un changement. Signes de mort, de silence, de l'invisageable au départ, les végétaux ouvrent à une tout autre signification, que l'on peut expliquer en référence à la récurrence d'une métaphore médiévale¹⁴⁷. La branche, l'arbre chez Roubaud,

¹⁴⁶ Jacques Roubaud, *Poétique*, *op. cit.*, p. 209, remarque 2177.

¹⁴⁷ Jean-François Puff a également rapproché les motifs végétaux du premier poème et du dernier. S'il les relie à « l'immense architecture arborescente de l'œuvre de Roubaud », fondée sur un principe d'entrelacement, il en fait surtout le signe d'un projet devenu « masse vide, inerte, encombrante », une « promesse évanouie » du rêve initial (voir *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 397-400.) Notre lecture ne nie pas la faillite du projet, comme le montre notre réflexion sur la poétique de la ruine, mais elle souhaite rendre aux images de Roubaud un aspect plus dialectique.

comme en témoignent les divisions de son entreprise autobiographique '*le grand incendie de Londres*', sont des métaphores des embranchements de la mémoire. La branche figure des itinéraires tracés dans la mémoire ; l'arbre en est la somme, métaphore de l'ensemble de la vie, véritable image organique du lieu de mémoire, associé plutôt depuis l'Antiquité à des espaces architecturaux. Le « marronnier » de la *tornada*, qui « complique » la vision du paysage, file la métaphore de la mémoire : même s'il s'enracine dans une « terre » qui « ém[et]/ tant d'absence », dans le lieu du « rien », du « jamais plus », il figure l'écriture, le lien qui relie ciel et terre, qui unit, ultimement, Jacques et Alix.

De cette façon, le paysage que reconstruit le poète dans le dernier texte rappelle en secret, ainsi que procèdent les *senhals* (formules codées pour les amants, jeux de périphrases qui permettent d'identifier l'auteur pour les auditeurs) des *tornadas* médiévales, la destinataire du poème, Alix Cléo Roubaud, et le signataire, Jacques Roubaud. Réduite aux marques de l'adresse, la présence subjective du poète ne s'énonce plus par le « je », mais se dissémine dans le paysage d'allusions constitué par le poème et par l'anthropomorphisme de ce même paysage. Comme le remarque Michel Collot à propos de *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* (dont le titre est indéniablement steinien), « [l]e jeu des associations et des analogies refait le monde selon des lois qui ne sont plus celles de la géographie mais celles d'une géopoétique, faisant communiquer le passé et le présent¹⁴⁸ ».

¹⁴⁸ Michel Collot, « Se retrouver paysage », dans *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, « Les essais », 2005, p. 420. Même s'il n'est pas consacré à *Quelque chose noir*, ce chapitre sur l'usage du paysage chez Roubaud éclaire une dynamique qui s'y applique aussi. L'analyse de Collot permet de mettre à distance les paramètres de lecture délimités par Roubaud.

Conclusion

Une bobine, un fil, un tombeau

Quelque chose noir soulève un paradoxe essentiel dans toute entreprise d'édification d'un tombeau : le lieu symbolique, le texte poétique, qui s'écrit à la mémoire de la disparue, ne sait tenir en place. Déposés dans la langue par la médiation de la mémoire (mémoire visuelle des images décrites par la langue du poète, mémoire des mots de la disparue dans ceux mêmes de Jacques Roubaud), les restes d'Alix remettent en jeu, par associativité, les autres constituantes de la mémoire poétique de l'auteur. Dans cet échange constant entre l'immobilité et le mouvement, l'absence et le retour, se retrouve une « spatialité originaire », telle que la pense Georges Didi-Huberman, en reprenant l'histoire de la bobine racontée par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* :

Le jeu du *Fort-Da*, dans son rythme même, était créateur d'une spatialité originaire déjà dialectique : l'enfant y surveillait la béance ouverte, l'espace d'entre d'où la mère s'était absentée, et de ce lieu même la bobine traçait l'impossible géométrie. Le jeu inventait un lieu pour l'absence, précisément pour « permettre à l'absence d'avoir lieu ». Mais là où c'est l'agir lui-même qui engendre spontanément le lieu dans l'aller-retour de la bobine – nous devons reconnaître aux figures de l'art une capacité autrement complexe de *détour* (cette motion si difficile à penser génétiquement, et que Freud appréhendait, tâtonnant, à travers le mot de *sublimation*) et de retour¹⁴⁹.

Chez Roubaud, la *mezura* est ce fil qui met en tension, dans la langue, les opposés que sont l'amour et le néant, ainsi que toutes les apories qui se greffent à l'antithèse du tout et du rien. Ce fil tenu entre la perte, ce qui disparaît, et la survivance, ce qui fait retour, se déroule selon ce même rythme du battement que repère Didi-Huberman dans le jeu de la bobine : disparue hors de la vue du poète, l'amoureuse revient à lui sous forme d'images, sous formes de mots. Dans ce trajet du retour, son image s'agrège à d'autres objets, les déplaçant à leur tour, jusqu'à

¹⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 78.

rencontrer la main du poète qui les redisposera, en fera un montage, sachant très bien que ce qui le regarde dans cette construction n'est autre que l'absence, le révolu.

En ce sens, pour qu'il y ait un travail de deuil, il doit y avoir un agir, un geste, et non l'imitation de l'immobilité du gisant. Nous avons tenté de montrer que l'image photographique correspondait à ce premier retour de la bobine : que faire avec l'image d'Alix, alors que le rapport référentiel entre l'image et le modèle n'existe plus que sous le mode mémoriel ? Dans l'exercice répété de la contemplation, l'image d'Alix semble continuellement prise dans le rythme du va-et-vient : elle apparaît alternativement comme une image sans référent, une image-symptôme, écartelée entre temps présent et temps passé, se greffant à la mémoire intérieure du poète. *Quelque chose noir* ne peut s'écrire qu'à partir de cette image-mémoire, ouverte aux associations, ouverte aux déplacements par l'écriture. Dès lors se rejouent sous la plume de Roubaud les fondements mêmes de la poésie, ressaisis à travers une mythologie médiévale, propre à l'imaginaire des troubadours. En se faisant tantôt crédule Tristan, cédant à la folle magie « archaïque » des images, tantôt impuissant comme Galehaut qui ne peut voir dans son amour qu'un amour déjà perdu, Roubaud redonne à l'image ses virtualités et, par le fait même, l'immobilité du mélancolique s'anime par la redécouverte de chemins analogiques. Pour ce faire, il aura fallu accepter que l'image ne soit pas qu'un objet extérieur à soi, perdu, au bout d'un fil cassé. Il fallait ramener l'image à soi non pas pour l'y enfermer mais pour la faire circuler entre l'espace mémoriel intime et l'espace extérieur commun. C'est à partir de la figure de Lancelot que peut se penser cette remise en jeu de l'image et des restes : il est chez Roubaud autant le héros qui échappe à la mélancolie, en se faisant responsable de la mémoire de Galehaut, que celui qui profane et déplace les restes du disparu. Tel est le prix à payer pour que la mémoire puisse échapper à la pétrification.

Associés aux images, les mots d'Alix Cléo Roubaud sont tout autant des objets de contemplation. Le poème, conçu chez Roubaud comme un objet visuel et auditif, est livré à un processus d'appropriation parallèle à celui des images photographiques. Médité, le journal d'Alix est fragmenté en lambeaux de textes ; ceux-ci, à l'image des restes mêlés de Lancelot et Galehaut dans la même tombe, sont à disposer dans la recomposition qu'en fait Roubaud. En invitant le lecteur à être l'ombre de la destinataire première du recueil, Roubaud ouvre l'acte privé de mise en mémoire à une mise en mémoire collective. Ce déplacement dans l'adresse de la *dona* vers le lecteur fait migrer les enjeux du dialogue amoureux rendu impossible par la disparition de la femme aimée. Chaque lecteur, ombre d'Alix à qui les mots de *Quelque chose noir* sont adressés, reçoit en partage non pas les souvenirs d'une histoire d'amour, non pas l'essence de la *dona* elle-même, mais l'expérience de l'absence, le point négatif où les langues de papier de l'un et de l'autre s'emmêlent, inextricables, dans un ultime *entrebescar*. Là où l'étreinte érotique, sexuelle, est devenue impensable, le poème, dans son jeu des souffles et de l'entrelacement des voix, conserve l'élan du désir.

Les tensions que nous venons de rappeler, que ce soit entre le désir de toucher et l'intouchable, entre la pétrification mélancolique et la mise en mouvement mémorielle, entre le sacré et le profane, entre le privé et le culturel, devaient, selon le principe de convenance cher à Jacques Roubaud, trouver une architecture capable de faire apparaître dans la forme poétique elle-même ces allers-retours entre disparition et réappropriation mémorielle. *Quelque chose noir*, en s'apparentant à la logique d'ensemble de la « Tenson du néant », c'est-à-dire en disant la perte, le néant par maintes esquives, arrive à faire battre ses poèmes comme des vagues : chacun s'avance, dépose des fragments sur l'estran de la page, puis se retire. Ainsi, la suite de neuvines devant servir de cathédrale à la mémoire d'Alix s'écroule, les poèmes-romans avortent

en ne pouvant incarner le temps du deuil, la régularité des vers est engloutie par la prose ou la fragmentation, et s'il y a encore poésie, elle ne tient que par la distance de l'écho, manière de structurer le texte selon un principe mémoriel dérivé de la rime, unité minimale de mémoire en poésie. Le livre de poésie érige alors une construction aporétique difficile à faire tenir : les avenues formelles prolifèrent afin de construire à même le recueil une somme littéraire, tant de l'œuvre de Jacques Roubaud que de sa mémoire littéraire. Le tout de la poésie est donc mobilisé pour dire son négatif, sa « fleur inverse », la perte. En cela, *Quelque chose noir* est radicalement l'ombre de toute *canso*, car celle-ci n'y apparaît qu'à l'extrême limite, sur cette mince ligne où la lumière et son ombre se touchent.

Qu'on la nomme poétique de la dissolution, poétique de la ruine, toutes ces dénominations renvoient au principe d'inachèvement qui traverse l'œuvre entière de Roubaud. Sur un plan autobiographique, la poésie comme forme de vie se fonde sur la disparition d'êtres chers – le frère, Alix –, dont la mémoire ressaisit les traces. Parallèlement, la poésie comme mémoire de la langue se développe à partir d'un territoire littéraire, tout aussi marqué par la destruction, celui des troubadours. À partir de ce point d'origine, Roubaud greffe, annexe, associe des poétiques qui paraissent d'abord étrangères au *trobar* : c'est le cas de Stein, comme nous l'avons montré dans le troisième chapitre. Le poète crée ainsi des constellations textuelles allant à l'encontre des récits linéaires de l'histoire de la poésie. Ainsi, le mode d'inscription de Roubaud dans l'histoire des formes poétiques tient plus de l'organisation du rêve que de tout autre chose. La poétique de la ruine apparaît comme un songe dans la langue. Lorsque Roubaud affirme que « le rêve n'existe pas », c'est aussitôt pour spécifier que « le recours à l'examen de ce qu'on imagine être le rêve, des lapsus, des jeux de mots et d'esprit, est un symptôme de la

chute du vers et de la forme poétique¹⁵⁰ ». Le rêve est donc dans la langue, il est ce travail poétique qui fragmente, recombine, condense des bribes mémorielles.

Prenant au pied de la lettre l'assertion lacanienne qui veut que l'inconscient soit construit comme un langage¹⁵¹, Roubaud conçoit la poésie et ses relations avec la mémoire comme son inconscient propre : « Je n'ai pas d'inconscient [...] parce que, en tant que Provençal, j'en ai été dispensé par les troubadours [...] [L]a langue provençale, comme l'avait bien vu ce salaud de Dante, a été la langue de la découverte (trouver) ou l'invention de la loi du *trobar*, *mezura*, l'effort non de maîtriser mais de survivre à l'éros mélancolique¹⁵² ». Composé à la fois de traces mnésiques intimes et de marques culturelles, l'inconscient est cet hybride qui se laisse saisir par fragments – un mot échappé, un acte manqué, une image rêvée –, alors que nul peut prétendre en saisir l'ensemble. Né d'expériences révolues, l'inconscient, comme la poésie, est un champ de ruines, champ mémoriel fragmenté, où les fantômes circulent, se recomposant parfois en rêves, éveillés ou nocturnes. Roubaud ne conçoit pas autrement la mémoire sur laquelle il fonde sa pratique d'écriture. Ainsi apparaît-il comme un Simonide moderne, tel que Cicéron en offre le récit dans *De Oratore*. Alors qu'il participe à un banquet au cours duquel « il chanta le chant qu'il avait pour l'occasion composé » sur les Dioscures, Castor et Pollux, Simonide, fils de Leoprepes, est prié par deux jeunes gens de sortir quelques instants :

Il se leva sortit ne vit personne mais à ce même moment la salle où se trouvait Scopas [son hôte] s'effondra et dans cette ruine il se trouva avec tous les siens enseveli.
Et, comme les enterrer voulaient les parents et ne pouvaient entre divers débris les distinguer Simonide qui se souvenait avec exactitude du lieu où chacun s'était allongé pour le repas put montrer à chaque parent le tas horrible mais exact qu'il devait ensevelir.

¹⁵⁰ Jacques Roubaud, *Impératif catégorique*, dans 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1198-1199.

¹⁵¹ Allusion à la célèbre formule de Jacques Lacan : « l'inconscient, en tant qu'ici je le supporte de son déchiffrement, ne peut que se structurer comme un langage » (*Encore. Séminaire, livre XX (1972-1973)*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1975, p. 127).

¹⁵² Jacques Roubaud, *Impératif catégorique*, dans 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1199-1200.

Par cet événement éclairé Simonide sut que l'ordre est ce qui principalement donne lumière à la mémoire¹⁵³.

Dans le conte de Simonide de Ceos, que Roubaud fait « trouveur¹⁵⁴ », troubadour par anticipation, la mémoire est seule à pouvoir ordonner les restes après la catastrophe de la destruction. Et dans ce conte, c'est au poète, seul témoin, qu'est déléguée la responsabilité de reconstituer la scène et de redonner une forme, par la parole et l'image, aux corps broyés, méconnaissables, des disparus. Chaque page de *Quelque chose noir* réactive cet « effort », ce travail de la mémoire, et lutte contre l' « Éros barbare, l'Éros-loup¹⁵⁵ », incapable de poésie ou de toute parole. « Il s'en suit enfin qu'Amors doit se dire, doit se chanter, sous peine de sombrer. Le silence est impossible d'amour. *Il n'y a pas d'amour muet*¹⁵⁶. », affirme Roubaud. Par conséquent, lutter contre l'aphasie, c'est défendre les restes d'*amors* tout en préservant de l'oubli la mémoire de la langue qui lui est consubstantielle chez les troubadours.

Si *Quelque chose noir* correspond aux *topoi* de la poésie endeuillée contemporaine, où « la parole poétique fait l'épreuve de sa défaillance » tout en cherchant à retrouver « l'élan poétique »¹⁵⁷, le rapprochement avec les enjeux mémoriels issus du *trobar* donne une portée beaucoup plus large à l'idée de survivance. L'identification de l'amour et de la langue mène la poésie à être vue comme « un éloge défensif de la langue, à contre-cours de son aphasie, de son agonie./ La poésie fait l'éloge agressif de la langue, à contre-cours de son atonie¹⁵⁸. » Comme le troubadour qui s'évertue à contrer le néant d'amour, Roubaud lutte contre ce qui pourrait emporter le genre poétique lui-même. C'est ultimement la vie fragile de la poésie qui est

¹⁵³ Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵⁵ Jacques Roubaud, « L'amour, la poésie », dans *De l'amour*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵⁷ Dominique Rabaté, « Maintenant sans ressemblance », dans *Modernités*, *loc. cit.*, p. 320.

¹⁵⁸ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 110.

défendue, non pas strictement comme pratique d'écriture mais comme rapport entre soi et le monde : « [...] j'affirmerais fortement que la question de la poésie ne concerne pas que les poètes. La chute de la poésie menace la langue d'aphasie. La chute de la poésie menace chacun en sa mémoire, menace sa faculté d'être libre¹⁵⁹. » Dans cette défense et illustration de la langue, c'est le lien entre le deuil privé et collectif qui est posé, entre la perte intime et la perte qui menace la culture. Roubaud déplace alors le concept de *mezura* : il s'agit de résister tant intimement que culturellement aux affres du néant. Ce qui se joue dans le microcosme du poème issu de l'expérience de deuil donne à penser une perte à une échelle beaucoup plus grande.

Comme nous l'avons montré dans le troisième chapitre, ce qui freine l'éros mélancolique est l'existence d'une communauté, une communauté de femmes, d'hommes qui lisent, écrivent, qui ont en partage une expérience de la langue et qui chaque fois la singularisent. La poésie comme effecteur de mémoire apparaît ainsi comme la somme des expériences individuelles de la lecture de poèmes. La liberté qui risque d'être éradiquée avec la disparition de la poésie s'oppose à une fausse liberté politique, que Roubaud associe à l'« économie profit » dont l'un des « projets les plus constants est : de fermer les langues comme des puits de mine »¹⁶⁰. Elle s'oppose au TONUTRIN (« TOut NUMérique à TRansmission INstantanée ») qui « circule sur les autoroutes de l'information, et à l'« IDée du Village MONdial »¹⁶¹. Ces versions appauvries de la langue la rendent « molle, caoutchoutée, médiocre, laide ». Comme dans le flux des transactions bancaires et des données cybernétiques, la « langue-muesli »¹⁶² doit être fluide, ne doit pas être entravée dans son écoulement, quitte à devoir effacer toute différence ou pluralité

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 34-35

¹⁶² *Ibid.*, p. 37.

dans l'usage de la langue. En affirmant que la « mémoire de poésie » est « lumière noire de la mémoire : diaphane de l'obscur en nous »¹⁶³, c'est précisément à la transparence de cette « langue-muesli » que s'en prend Roubaud, non pas pour revendiquer l'hermétisme de la poésie mais pour faire subsister dans la langue, paradoxalement, le lieu sombre de la mélancolie que rappelle l'image de la « lumière noire ». De ce point de vue, *Quelque chose noir* peut être lu comme le recueil d'une double survivance : survivance de la parole poétique arrachée au silence de Roubaud lui-même et survivance de la poésie sur un plan culturel. À l'écoulement standardisé d'une langue marchande, Roubaud oppose les images qui ne cessent d'évoquer l'irruption de l'obscurité mélancolique dans le travail du vers lui-même, un reste indissoluble : c'est « un fond de guinness dans un verre » (« Méditation de la certitude », p. 13), les « archipels de boue noire qui fondent » (« Au matin, p. 35), ou « la tache noire d'un reste de poudre mal dissoute » (« Dès que je me lève », p. 28) ; ce sont « les autres traces, venues des autres sens », sur lesquelles il « trébuche » (« Je peux affronter ton image », p. 34) ou « dans la nuit borgne » « la masse cyclope d'une lune » (« Point vacillant ») ; c'est « dans le gel blanc le gel noir », ce sont « *hirsutes* ces cailloux pris dans les vocables/ et qui arrêtent le cours du vers au long de son écoulement » (« Pexa et hirsuta », p. 64).

En inscrivant sa démarche poétique sous les auspices de la *mezura*, Roubaud réintroduit la nécessaire tension entre l'éros mélancolique et la lumière du *joi* des troubadours. La suppression de l'obscurité inhérente à la langue semble dès lors prolonger la disparition du contact avec la mort propre aux sociétés contemporaines. L'expérience du deuil s'en retrouve de moins en moins transmissible. Évacuer la perte, la menace, l'étrangeté dont la mort est la

¹⁶³ *Ibid.*, p. 106.

forme la plus radicale, qui nous travaillent à même la langue, revient, dans cette mesure, à se vouer à une mémoire toute extérieure à soi, à des commémorations, à des rituels vidés d'expériences intérieures. Loin de s'en remettre aux monuments ou à toute forme de pétrification, Roubaud préfère s'atteler à rêver des ruines. Dans cette paradoxale naissance jaillie de la nuit, on reconnaît :

[I]'invitation à penser le processus de deuil non plus uniquement en tant que processus de rupture ou de détachement, mais en tant qu'il est, à la fois, déliaison et liaison. Faire le deuil : le défaire, le refaire sans cesse, comme Pénélope devant sa toile. Ce double mouvement laisse place à l'élaboration d'un nouveau rapport avec le disparu, voire à un travail d'hybridation ou de métissage des morts ou des vivants, du passé et de l'avenir, à même l'étoffe de la mémoire¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Montréal, Éditions Nota bene, « Nouveaux essais *Spirale* », 2005, p. 39.

Annexe

La tenson du néant¹⁶⁵

Ami Albert tenson souvent font beaucoup tous les troubadours et proposent débats d'amour et d'autres s'il leur plaît aussi mais moi je fais ce que jamais homme ne fit tenson sur ce qui n'existe pas sur tout sujet aisément vous me répondriez mais à rien je veux votre réponse et ce sera la *tenson du néant*

*Amics Albertz tenzos soven . fan assatz tui li trobador . e partis-
son rason d'amor . e d'als qan lur platz eissamen . mas ieu faz
zo q'anc om non fes . tenzon d'aizo qi res non es . q'a rason pro-m
respondrias . mas al nien vueil respondatz . et er la tenzos de non
re .*

Seigneur Aimeric puisque du pur néant vous me voulez vous faire réponse je ne veux d'autre raisonneur que moi-même il m'apparaît clair qu'à toute question il y a réponse mais qui répond sur ce qui n'est pas ? un néant est par un autre payé aussi au rien que vous me proposez je réponds que je vais me taire

*N'Aimerics pueis del dreg nien . mi voletz far respondedor . non
vuoil autre rasonador . mas mi metueus mon eiscien . be-m par
q'a rason respondes . qi respon zo qe res non es . us nienz es d'autre
compratz . per q'al nien don m'apellatz . respondrai com cala-
rai me .*

Albert un silence je ne crois pas qu'il ait comme réponse valeur le muet ne répond pas au seigneur le muet ne dit vérité ni mensonge si vous vous taisez comment répondrez-vous ? moi j'ai déjà parlé en vous défiant le néant a un nom donc si vous le nommez vous parlerez même si cela doit vous déplaire ou vous n'aurez répondu ni mal ni bien

*Albertz ges callan non enten . qe respondres aja valor . ni mutz
non respon a segnor . et muz non diz vertat ni men . s'ades cal-
latz con respondres . ja parlei qe-us ai escomes . nient a nom donc
si-l nomatz . parlares mal grat qe n'ajatz . e no-i respondretz mal
ni be .*

Seigneur Aimeric aucune chose qui ait un être je ne vous

¹⁶⁵ Aimeric de Peguilhan et Albertet de Sisteron, « La tenson du néant » (v. 1230), cité dans *La fleur inverse*, *op. cit.*, p. 23-25. Comme les poèmes qui suivent, nous l'avons retranscrit à l'identique afin que puissent être perçus les choix de traduction et de mise en page de Jacques Roubaud, notamment en ce qui concerne la ponctuation du texte.

entends dire mais erreur folies on doit à folies répon-
dre et sagesse à sens je réponds à je ne sais quoi comme
celui qui en la citerne s'est mis il regarde ses yeux et son
visage s'il appelle il sera appelé par lui-même car nul
autre il n'y voit

*N'Aimerics nuil essernimen . no-us aug di ranz parlatz
error . folia deu hom a follor . respondre e saber a sen . eu
respon a non sai que s'es . con cel q'en cisterna s'es mes . qe mira
sos oils e sa faz . e s'el sona sera sonatz . de si meteus c'als non
i ve .*

Albert celui-là je suis véritablement qui appelle et regarde
son visage et vous la voix de celui qui répond puisque
j'ai fait le premier appel or l'écho est néant il me sem-
ble donc vous n'avez et j'espère que cela ne vous ennuie
pas fait qu'un néant si vous répondez ainsi et si c'est
ainsi que vous raisonnez il est fou qui en rien vous croit

*Albertz cel sui eu veramen . qi son' e mira sa color . et aug
la voz del sonador . pueis ieu vos son primeiramen . e-l resonz
es mienz so-m pes . donc es vos e no-us enoi ges . nienz s'aissi
respondiatz . et si per tal vos razonatz . ben es folz qi de ren vos
cre .*

Seigneur Aimeric l'entrelacement vous savez et on vous en
fait louange la plupart ne vous comprennent pas ni
vous-même comme il apparaît vous vous êtes en tel raison-
nement mis dont je me sortirai moi quoi qu'il vous
pèse mais vous y resterez embarrassé et vous avez beau
me *matrasser* je vous réponds mais je ne vous dis pas quoi

*N'Aimerics d'entrecimamen . sabetz e fai vos hom lauzor . si no-us
entendons li pluzor . ni vos mezeus zo es parven . et es vos en tal
razon mes . don ieu issirai mal qe-us pes . e vos remanretz essa-
ratz . e sitôt mi matracejatz . ieu vos respon mas no-us dic qe .*

Albert ce que je vous dis est vrai donc je dis que le néant
est visible car si un fleuve du pont fixement vous regard-
dez vos yeux vous diront que vous avancez sans cesse et
que l'eau qui court reste immobile

*Albertz zo q'eu vos dic vers es . doncs dic eu qe ve non res . qar
s'un flum d'un pont fort gardatz . l'ueil vos diran q'ades anatz . e
l'aiga can cor s'i rete .*

Seigneur Aimeric cela n'est ni mauvais ni bon ce que vous
avez entrepris car vous avancez aussi peu que le mou-
lin sa roue sur le côté qui bouge tout le jour et n'avance
en rien

*N'Aimerics non es mals ni bes . aizo de qe-us es entremes . q'atres-
tan petit issegatz . co-l molinz q'a roda de latz . qe-s mou tot jorn
e non vai re .*

Le vers de dreit nien¹⁶⁶

Je ferai un poème de pur néant il ne sera ni de moi ni
d'autres gens il ne sera ni d'amour ni de jeunesse ni
de rien autre je l'ai composé en dormant sur un cheval

*Farai un vers de dreit nien . non er de mi ni d'otra gen . non
er d'amor ni de joven . ni de ren au . qu'enans fo trobatz en dur-
men . sus un chivau .*

Je ne sais quelle heure je suis né je ne suis ni joyeux ni
triste ni sauvage ni familier je ne sais pas être autre-
ment doué la nuit par une fée sur un mont haut

*No sai en qual hora-m fui natz . no soi allègres ni iratz . no soi
estranhs ni soi privatz . ni no-n puese au . qu'enaisi fui de nueitz
fadatz . sobr'un pueg au .*

Je ne sais quand je suis endormi ni quand je veille si on
ne me le dit à peu ne m'est le cœur parti d'un deuil au
cœur tout ça ne vaut pas une fourmi par saint Martial

*No sai cora-m sui endormitz . ni cora-m veill s'om no m'o
ditz . per pauc no m'es lo cor partitz . d'un dol corau . e no
m'o pretz una fromitz . per Saint Marsau .*

Je suis malade je vais mourir je n'en sais que ce que
j'entends dire je cherche un médecin à ma fantaisie je
ne sais lequel il sera bon s'il me guérit si je meurs
mauvais

*Malautz soi e cre mi morir . e re no sai mas quan n'aug dir . metge
querrai al mieu albir . e no-m sai tau . bos metges er si-m pot
guerir . mor non si amau .*

J'ai une amie je ne sais laquelle car je ne l'ai jamais
vue elle n'a rien qui me plaise ou pèse et ça m'est
égal je n'ai ni Normand ni Français dans ma maison

*Amigu'ai ieu non sai qui s'es . c'anc no la visi m'aiut fes . ni-
m fes que-m plassa ni que-m pes . ni no m'en cau . c'anc non*

¹⁶⁶ Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127), « Le vers de dreit nien », cité dans *La fleur inverse*, op. cit., p. 32-33.

ac norman ni franses . dins mon ostau .

Sans l'avoir vue je l'aime fort je n'ai rien eu d'elle elle ne
m'a fait aucun tort si je ne la vois pas ça va bien tout
ça ne vaut pas un coq j'en connais une plus noble et
belle qui vaut bien mieux

*Anc non la vi et am la fort . anc no n'aic dreit ni no-m fes
tort . quan no la vei be m'en depart . no-m prez un
jau . qu'ie-n sai gensor e belazor . e que mais vau .*

Je ne sais pas où elle vit si c'est en montagne ou en
plaine je n'ose dire comme elle me blesse aussi je me
tais je suis triste si elle reste ici quand je m'en vais

*No sai lo luec ves on s'esta . si es en pueg ho es en pla . non aus
dire lo tort que m'a . abans m'en cau . e peza-m be quar sai
rema . per aitan vau .*

J'ai fait ce « vers » je ne sais de quoi et je le transmettrai
à quelqu'un qui le transmettra à un autre jusqu'à Poi-
tiers pour qu'il m'envoie de son étui la contre-clé

*Fait ai lo vers no sai de cui . e trametrai lo a celui . que lo-m
trametra per autrui . enves Peitau . que-m tramezes del sieu
estui . la contraclau .*

No sai que s'es¹⁶⁷

Écoutez mais je ne sais ce que c'est seigneurs ce que je
commence *vers estribot* ou *sirventes* non je ne trouve pas
de nom pourtant je ne peux le construire si je ne lui
trouve une fin
telle qu'il n'y ait personne qui ait vu son égal fait par homme ou par femme en ce siècle ni
en celui qui est passé

*Escotatz mas no say que s'es . senhor so que vuelh comensar . vers
estribot ni sirventes . non es ni nom no-l sai trobar . ni ges no
say co-l mi fezes . s'aytal no-l podi acabar .
que j ahom mays non vis fag aytal ad home ni a femna en est segle ni en l'autre qu'es
passatz.*

Vous aurez beau me prendre pour un fou il ne me serait pas
possible de ne pas dire mon désir et nul ne devra m'en
blâmer tout ce qui est ne vaut pas un sou près de ce
que je vois et regarde
et je vais dire pourquoi. Si j'avais commencé ce poème devant vous sans le mener jusqu'à
sa fin, vous me prendriez pour un fou. Et moi je préfère six deniers dans mon poing que
mille sol(eil)s dans le ciel.

*Sitot m'o tenetz a foles . per tan no-m poiria layssar . que ieu
mon talan non disses . no m'en cujes hom castiar . tot cant es non
pres un pojes . vas so c'ades vey et esgar .
e dir vos ay per que. Car si ieu vos o avia mogut, e no-us o trazia a cap, tenriatz m'en per
fol. Car mais amaria seis deniers en mon punh que mil sols el cel.*

Ne crains jamais de me déplaire ami de cela je te
prie celui qui ne m'aide pas maintenant qu'il me vienne
en aide plus tard plus que celle qui m'a conquis nulle
autre ne peut me décevoir
Et je dis tout cela à cause d'une dame qui me fait attendre par belles paroles et long répit,
je ne sais pourquoi. Peut-elle me vouloir du bien, seigneurs?

*Ja no-m tema ren far que-m pes . mos amicx aisso-l vuelh pre-
jar . s'als obs no-m vol valer mânes . pus m'o profer'ab lonc tar-
zar . pus leu que selh que m'a conques . no-m pot nulh autre
galiar .
Tot ayso dic per una domna que-m fay languir ab bēlas paraulas et ab lonc respieg, no say
per que. Pot me bon'esser, senhors?*

Il y a bien quatre mois passés oui et qui sont mille années
pour moi qu'elle m'a octroyé et promis ce don qui m'est
le plus cher dame puisque vous avez pris mon

¹⁶⁷ Raimbaut d'Orange, « No sai que s'es » (entre 1150 et 1175), cité dans *La fleur inverse*, *op. cit.*, p. 41-43. Afin de faire ressortir les vers en prose qui clôturent chaque strophe, nous n'avons pas respecté, dans ces passages, les retours à la ligne présents dans *La fleur inverse*.

cœur adoucissez de doux l'amer
Dieu! ton aide! In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti! Qu'en sera-t-il, Dame?

*Que ben a passatz quatre mes . oc e mays de mil ans so-m par . que
m'a autrejat e promes . que-m dara so que m'es pus car . Dona
pus mon cor tenetz pres . adossatz me ab dous l'amar .
Dieus, ajuda! In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti! Aiso, que sera, domna?*

Je suis de vous gai plein de peine et triste heureux j'en suis
trouveur je me suis séparé de trois dames au monde sans
égales que vous je suis le fou chanteur courtois tant
qu'on m'appelle le jongleur
Dame, vous pouvez agir à votre guise comme Na Ayma fit de l'os qu'elle mit où il lui
plaisait.

*Qu'ieu soy per vos gays d'ira ples . iratz jauzentz me faytz tro-
bar . e so m'en partitz de tals tres . qu'el mon non a mas vos
lur par . e so fols cantayre cortes . tan c'om m'en appela joglar .
Dona, far ne podetz a vostra guiza, co fes N'Ayma de l'espata que là estujet lay on li plac.*

J'ai fini mon je ne sais quoi ainsi je le veux bapti-
ser jamais on n'en entendit tel il est bon qu'ainsi je le
nomme qu'il l'apprenne et puis le récite celui qui veut
en profiter
Et si quelqu'un vous demande qui l'a fait, dites que c'est celui qui fait bien toutes les choses
qu'il veut.

*Er fenisc mo no say que s'es . c'aisi l'ay volgut batejar . pus mays
d'aital non auzi jes . be-l dey enaysi apelar . e diga-l can l'aura
apres . qui que s'en vuelha azautar .
E si hom li demanda qui l'a fag, pot dir que sel que sap be far totas fazendas can se vol.*

Bibliographie

1. Corpus primaire

ROUBAUD, Jacques, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1986.

2. Corpus secondaire

a) Poésie et récit

ROUBAUD, Alix Cléo, *Journal, 1979-1983*, Paris, Le Seuil, « Fiction et Cie », 1984.

---, *Photographies. « Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration »*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015.

ROUBAUD, Jacques, *€*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1967.

---, *Mono no aware. Le sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970.

---, *Trente et un au cube*, Paris, Gallimard, 1973.

---, *Dors*, précédé de *Dire la poésie* [comprend aussi *Tombeaux de Pétrarque*], Paris, Gallimard, 1981.

---, *La dissolution*, Caen, Éditions Nous, 2008.

---, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel. John Constable*, Paris, Argol, 2009.

---, *'le grand incendie de Londres'*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 2009.

b) Essais

ROUBAUD, Jacques, « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein », *Critique*, n° 379, décembre 1978, p. 1095-1106.

---, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

---, *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français*, Paris, Ramsay, 1988.

---, *Échanges de la lumière*, Paris, Métailié, « Littérature », 1990.

---, *L'invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993.

---, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, « Versus », 1995.

---, « L'amour, la poésie », dans *École de la Cause freudienne (dir.)*, *De l'amour*, Paris, Flammarion, « Champs », 1999.

---, *Description du projet*, Caen, Éditions Nous, 2014 [1979].

---, *Poétique. Remarques*, Paris, Le Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2016.

c) Textes médiévaux (hormis ceux cités dans *La fleur inverse*)

ANONYME, *La suite du roman de Merlin* [vers 1235-1240], trad. Stéphane Marcotte, Paris, Honoré Champion, « Traductions des classiques du Moyen Âge », 2006.

THOMAS, *Le roman de Tristan* [XII^e siècle], édition d'Emmanuèle Baumgartner et d'Ian Short, Paris, Honoré Champion, « Classiques Moyen Âge », 2003.

d) Autres textes littéraires

OVIDE, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1992.

3. Corpus critique

a) Sur Jacques Roubaud

COLLOT, Michel, « Se retrouver paysage », dans *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, « Les essais », 2005, p. 411-423.

CONORT, Benoît, « Tramer le deuil – Table de lecture de *Quelque chose noir* », *La licorne*, n° 40, « Roubaud » 1997 ; disponible en ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document3335.php>.

GIANNECCHINI, Hélène, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Le Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

MARMANDE, Francis et Sylvie PATRON (dir.), *Textuel*, n° 55, « Pour éclairer *Quelque chose noir* », 2008.

PUFF, Jean-François, *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Éditions Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2009.

PUFF, Jean-François, « L'écriture photographique de *Quelque chose noir* », dans *Cahiers Jacques Roubaud*, www.09.edel.univ-poitiers.fr/roubaud/index.php?id=284, mis en ligne le 11 février 2016.

RABATÉ, Dominique, « Maintenant sans ressemblance », dans Dominique Rabaté et Pierre Glaudes (dir.), *Modernités*, n° 21, « Deuil et littérature », 2005, p. 319-332.

b) Corpus théorique

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze*, trad. Yves Hersant, Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque », 1998.

BENOIT, Éric, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2016.

CHAUVIRÉ, Christiane et Jérôme SACKUR, *Le vocabulaire de Wittgenstein*, Paris, Ellipses, 2003.

CLÉMENT, Bruno, *La voix verticale*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2012.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1992.

---, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Fables du lieu », 2001.

---, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002.

- , *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2007.
- FÉDIDA, Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1978.
- FOESSEL, Michaël, *Le temps de la consolation*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 2015.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1968, p. 145-171.
- GREEN, André, *Le travail du négatif*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2011.
- IMBEAULT, Jean, *Mouvements*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1997.
- LACAN, Jacques, *Encore. Séminaire, livre XX (1972-1973)*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1975.
- LÉVESQUE, Nicolas, *Le deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Montréal, Nota bene, « Nouveaux essais Spirale », 2005.
- LOYOLA, Saint Ignace de, *Exercices spirituels [1548]*, Paris, Le Seuil, « Points sagesses », 1982.
- MONCOND'HUY, Dominique, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », dans *La licorne*, n° 29, « Le tombeau poétique en France », 1994, p. 3-16.
- YATES, Frances, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987.
- ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1975.
- , *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1983